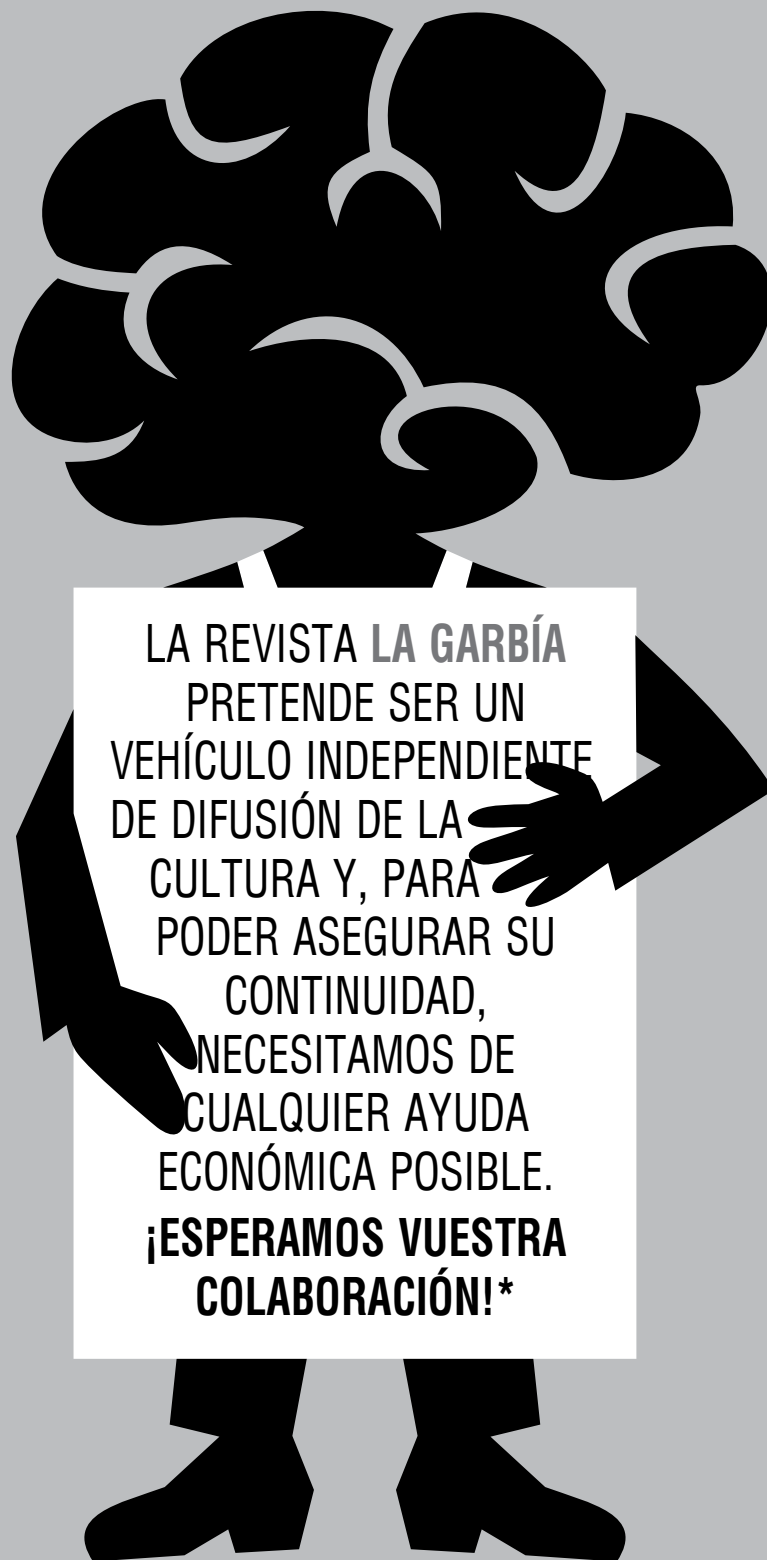


La Garbía



REVISTA DE PENSAMIENTO Y LITERATURA | Nº 14 | Febrero 2025





LA REVISTA **LA GARBÍA**
PRETENDE SER UN
VEHÍCULO INDEPENDIENTE
DE DIFUSIÓN DE LA
CULTURA Y, PARA
PODER ASEGURAR SU
CONTINUIDAD,
NECESITAMOS DE
CUALQUIER AYUDA
ECONÓMICA POSIBLE.
**¡ESPERAMOS VUESTRA
COLABORACIÓN!***

* Pensamos que el micromecenazgo puede ser un aceptable modelo.
Si lo deseas, puedes transferir una pequeña cantidad a la cuenta **ES63 0237 0602 1091 7045 7181**



FOUCAULT y ALEXANDRE.
Filosofía y poesía. El análisis y la intuición

EN ESTE NÚMERO, ADEMÁS DE CONTAR CON VARIOS artículos de temática libre, nos adentramos en los paisajes del pensamiento filosófico y poético a través de dos figuras excepcionales: Michel Foucault y Vicente Aleixandre. Dos nombres que, aunque en apariencia puedan parecer distantes, comparten una pasión inquebrantable por desentrañar los pliegues de lo humano.

Con Foucault exploramos el intrincado universo conceptual del filósofo francés, que no solo nos legó herramientas para cuestionar las estructuras del poder, sino que también nos enseñó a mirar el saber como un campo en constante disputa. Desde su arqueología del conocimiento hasta su genealogía del poder, su obra sigue resonando con fuerza en un mundo donde las relaciones de dominación se camuflan tras discursos de verdad. El enfoque político de Michelle Foucault depuró el marxismo de algunos elementos ya decididos por estructuralistas y postmodernistas como Lefort y Derrida. Sobre todo al enfocar que el poder es omnímodo y microfísico, que no se centra en el Estado, sino que se extiende por toda la sociedad; que la lucha política no debe centrarse en la revolución social, pues debe compendiarse en microprácticas institucionales, y que el poder es inextinguible ya que siempre estará presente. Este monográfico reúne ensayos que no solo analizan sus obras clave, sino que también interrogan su vigencia y reinterpretan sus ideas desde contextos contemporáneos.

En el segundo monográfico, Vicente Aleixandre: el pulso del cosmos en la poesía, nos dejamos envolver por la intensidad lírica del Premio Nobel español. Aleixandre no solo fue un poeta de las palabras, también fue un creador de universos donde el amor, la naturaleza y la existencia se entrelazan en una danza cósmica. Su poesía, profundamente enraizada en el surrealismo y el simbolismo, trasciende lo individual para conectar con lo universal. Los artículos aquí presentes no solo desmenuzan sus versos, sino que buscan tender puentes entre su legado y las inquietudes de nuestra era.

Foucault y Aleixandre. Filosofía y poesía. El análisis y la intuición. En este número de *La Garbía*, celebramos la riqueza de estas perspectivas aparentemente opuestas pero profundamente complementarias. Porque si algo nos enseñan ambos autores es que el pensamiento crítico y la sensibilidad poética no son rivales, sino aliados en nuestra búsqueda por comprender y mejorar el mundo. 🌱

Este número de *La Garbía* lo dedicamos a nuestro compañero y amigo del Consejo de Redacción **José Manuel Bermudo**.

Siempre contigo. S.T.T.L.

ILUSTRACIÓN DE PORTADA: *EQUILIBRIO Y VACÍO II*, DE PACO SANGUINO

EDITOR Y COORDINADOR:
ANDRÉS GARCÍA BAENA

COORDINADOR VERSIÓN DIGITAL Y WEB:
ANDRÉS GARCÍA SERRANO

MAQUETACIÓN: PEPE MOYANO

DEPÓSITO LEGAL: MA 1354-2016
ISSN: 2530-3945

PRINTED IN SPAIN - IMPRESO EN ESPAÑA

La Garbía

REVISTA DE PENSAMIENTO
Y LITERATURA

Nº 14 | FEBRERO 2025

AVENIDA MIGUEL CANO
EDIFICIO MARBELLA 6

ESCALERA IZQUIERDA, 4º-I
29602 MARBELLA (MÁLAGA)

REVISTALAGARBIA@GMAIL.COM

CONSEJO DE REDACCIÓN:

JOSÉ MANUEL BERMUDO

ANDRÉS GARCÍA BAENA

MANUEL PELÁEZ

FRANCISCO MOYANO PUERTAS

ANA EUGENIA VENEGAS

COPYRIGHT. © LOS AUTORES. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. NO SE PERMITE LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL DE ESTA REVISTA, NI SU INCORPORACIÓN A UN SISTEMA INFORMÁTICO, NI SU TRANSMISIÓN EN CUALQUIER FORMA O POR CUALQUIER MEDIO, SEA ESTE ELECTRÓNICO, MECÁNICO, POR FOTOCOPIA, POR GRABACIÓN U OTROS MÉTODOS, SIN EL PERMISO PREVIO Y POR ESCRITO DE LOS AUTORES. LA INFRACCIÓN DE LOS DERECHOS MENCIONADOS PUEDE SER CONSTITUTIVA DE DELITO CONTRA LA PROPIEDAD INTELECTUAL (ART. 270 Y SIGUIENTES DEL CÓDIGO PENAL).

ESTA PUBLICACIÓN NO SE HACE RESPONSABLE DE LAS OPINIONES CONTENIDAS EN LOS ARTÍCULOS FIRMADOS.



MONUMENTO
DEDICADO A VICENTE
ALEIXANDRE EN 1998.
Plaza Vicente Aleixandre,
Sevilla

(Foto: CarlosVdeHabsburgo -
Trabajo propio, CC BY-SA 4.0,
[https://commons.wikimedia.org/w/
index.php?curid=69073222](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=69073222))

Sumario

ARTE Y PUBLICIDAD

8

ARTE: BELLEZA O DISCURSO SIN MORIR EN EL INTENTO.

Paco Sanguino.

14

A 12 METROS DEL KITSCH, SUPONGO.

José Manuel Sanjuán.

18

EL LEGADO DEL ARTE.

Rafael Guardiola Iranzo.

28

ENTRE MUROS Y XENOFOBIA.

Kamazón.

32

ENTRE LO EXTRAÑO, LO ABSURDO Y LO CUESTIONABLE.

Manuel Peláez.

LITERATURA

38

VOLANDO A LA REGIÓN DONDE NADA SE OLVIDA. ALEIXANDRE.

Aurora Gámez Enríquez.

42

ALEIXANDRE. CONSUMACIÓN Y CONOCIMIENTO (DE SENECTUTE).

José Biedma López.

48

VICENTE ALEIXANDRE: LA CASA DE LA POESÍA.

Sebastián Gámez Millán.

54

EL RÍO DE VICENTE ALEIXANDRE.

Fernando Peyrallo Pérez.

56

CARTAS DE VICENTE ALEIXANDRE A JORGE GUILLÉN.

José Olivero Palomeque.

60

DEFUNCIÓN DE VELINTONIA.

Agustín Hervás Cobo.

64

VICENTE ALEIXANDRE: EL POETA Y LA POESÍA.

José Marcelo Ruiz.

68

VICENTE ALEIXANDRE Y EL AMOR, ¿EL MOTOR DE SU VIDA?

Irene Abecia Navarro.

72

MATAR A UN RUISEÑOR

Ana Eugenia Venegas.

76

EL JINETE POLACO O EL COMIENZO DE UN CAMINO.

José Miguel García de Fórmica-Corsi.

80

KAFKA: OTRO LECTOR EJEMPLAR.

Sebastián Gámez Millán.

82

AMISTAD, CIVISMO E ILUSTRACIÓN. EN EL MIRADOR. ARTÍCULOS, RELATOS Y RESEÑAS. RAFAEL GUARDIOLA IRANZO Y ANTONIO VILLALBA MORENO. EDICIONES ALGORFA, 2024.

Sebastián Gámez Millán.

ECOLOGÍA Y URBANISMO

86

BAJO EL HORMIGÓN ESTÁ LA PLAYA.

Félix Martín Vilches.

HISTORIA Y BIOGRAFÍA

92

HISTORIA DE UNA TRAICIÓN.

Montserrat Claros Fernández.

96

MARBELLA 1909. ¿PRIMER MOTÍN DE MUJERES?

Mariló Posac Jiménez.

PENSAMIENTO

104

MICHEL FOUCAULT Y EL ESTIGMA DEL SIDA.

José Luis Plaza Chillón.

108

EL LEGADO DE MICHEL FOUCAULT.

Luis Roca Jusmet.

110

FOUCAULT Y EL DISCURSO DEL PODER.

Pedro Rojas Pedregosa.

112

FOUCAULT Y SU ROMANCE CON LA MUERTE.

Vicente Almenara Martínez.

114

SOBRE LA BANALIDAD DE LA MUERTE.

Antonio Sánchez Millán.

116

EN BERLÍN NO HUBO MURO.

José Luis Casado Moreno.

120

FANTASMAS ATRABILARIOS.

José Patiño.

122

ESPIRITUALIDAD Y ASCETISMO, MISTICISMO Y REALIDAD (UNA REFLEXIÓN PARA MIRAR).

Luis Ángel Ruiz.

126

EL CINE Y LO AUDIOVISUAL.

José Manuel Ballesteros Pastor.

128

DÁNDOLE VUELTAS A LO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL.

Ignacio Morales Bueno.

CREACIONES

132

EL DEVENIR Y EL PASO INEXORABLE DEL TIEMPO.

Carmen Sánchez Gijón.

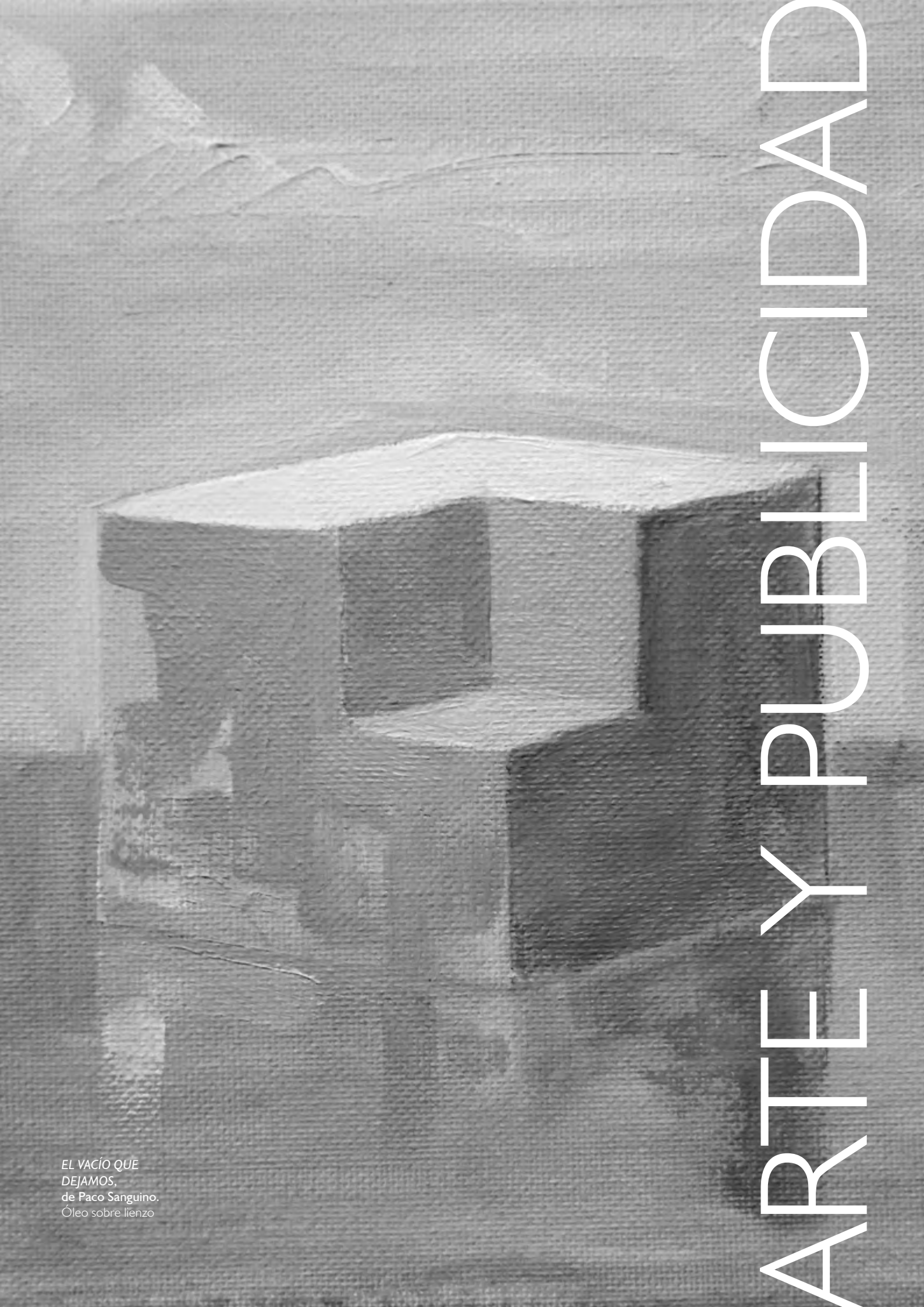
136

LAS LOCAS AVENTURAS DE MICHEL FOUCAULT.

Germán Borrachero Valderrama.

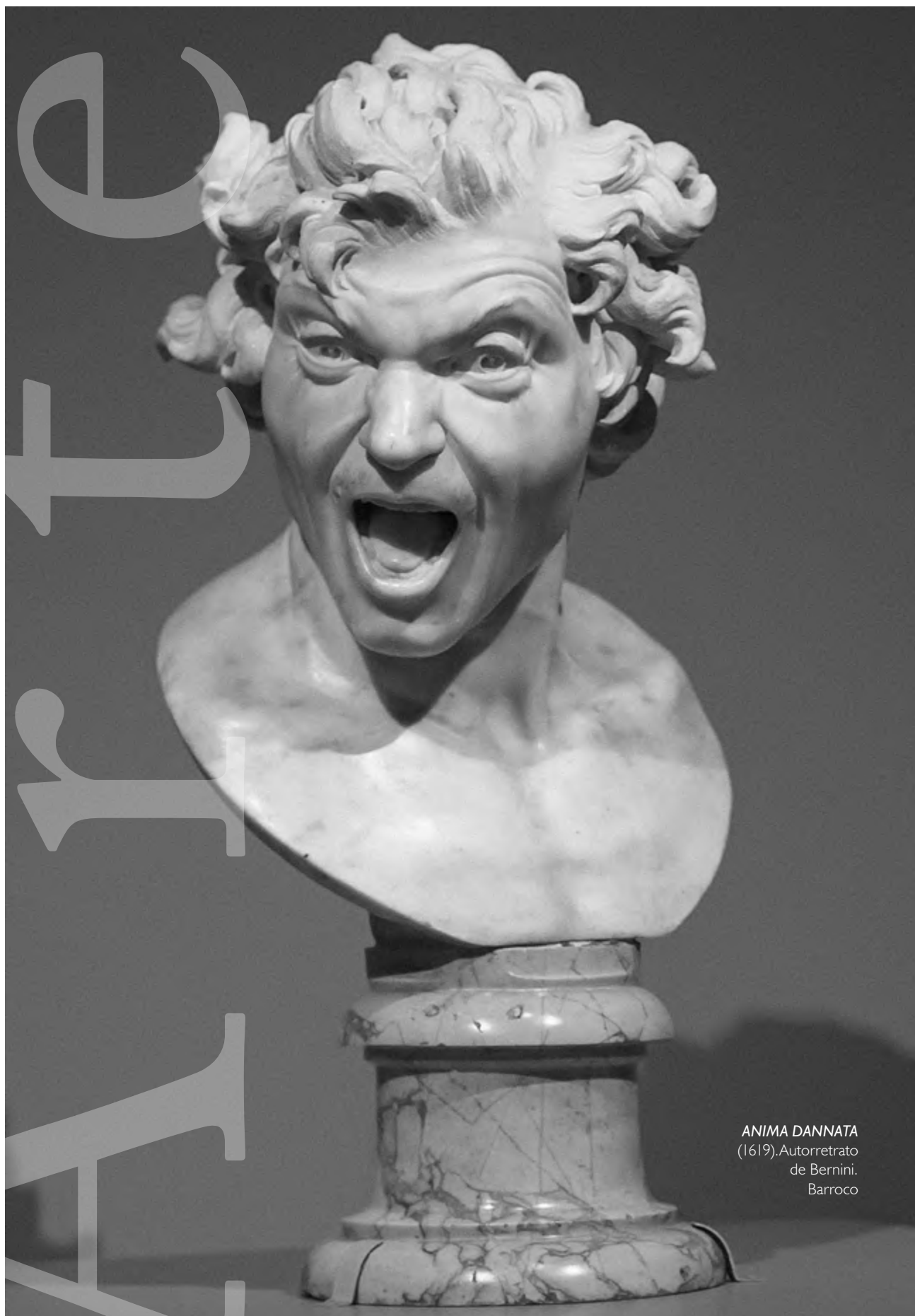
*EQUILIBRIO
Y VACÍO I,*
de Paco Sanguino.
Óleo sobre lienzo





ARTE Y PUBLICIDAD

EL VACÍO QUE
DEJAMOS,
de Paco Sanguino.
Óleo sobre lienzo



ANIMA DANNATA
(1619). Autorretrato
de Bernini.
Barroco

Arte: Belleza o discurso sin morir en el intento

Por PACO SANGUINO

DESCARTES DESCRIBE LAS SUSTANCIAS CONSTITUIDAS sólo de tres elementos fundamentales: fuego, aire y tierra, de los que las propiedades de cualquier sustancia pueden ser caracterizadas por su composición de estos elementos, la medida y conjunto de las partículas en la sustancia, y el movimiento de estas.

Los seres humanos nos movemos en un espacio-tiempo de 4 dimensiones, la física cuántica, a través de la teoría de cuerdas y la teoría M (teoría del todo) nos dice que podrían existir hasta siete dimensiones más en el Universo.

El hombre, en su humilde empeño de jugar a ser Dios, selecciona su entorno para poderlo replicar, primero lo idealiza en su mente antes de elegir el material para la réplica, después realiza un bosquejo mental o físico en un trozo de papel, barro o yeso hasta llegar a darle forma tridimensional, por último utiliza las herramientas adecuadas para poder ejecutar su idea. Así de básico, hasta que en el S. XIX descubrimos que no solo con la materia ordinaria somos capaces de crear arte, la revolución industrial hizo algo más que situarnos en el «centro del Universo» creó el germen de una sociedad que caminaba y camina hacia la vanguardia, intelectualizó el arte para dejar la artesanía a un lado, hasta el discurso es más importante que el objeto o el medio para crearlo.

Los primeros objetos de alfarería que conocemos, se remontan al Paleolítico Superior, época en la que se crean entre otras,



VENUS de WILLENDORF. Paleolítico Superior (entre 27.500 y 25.000 a. C.)

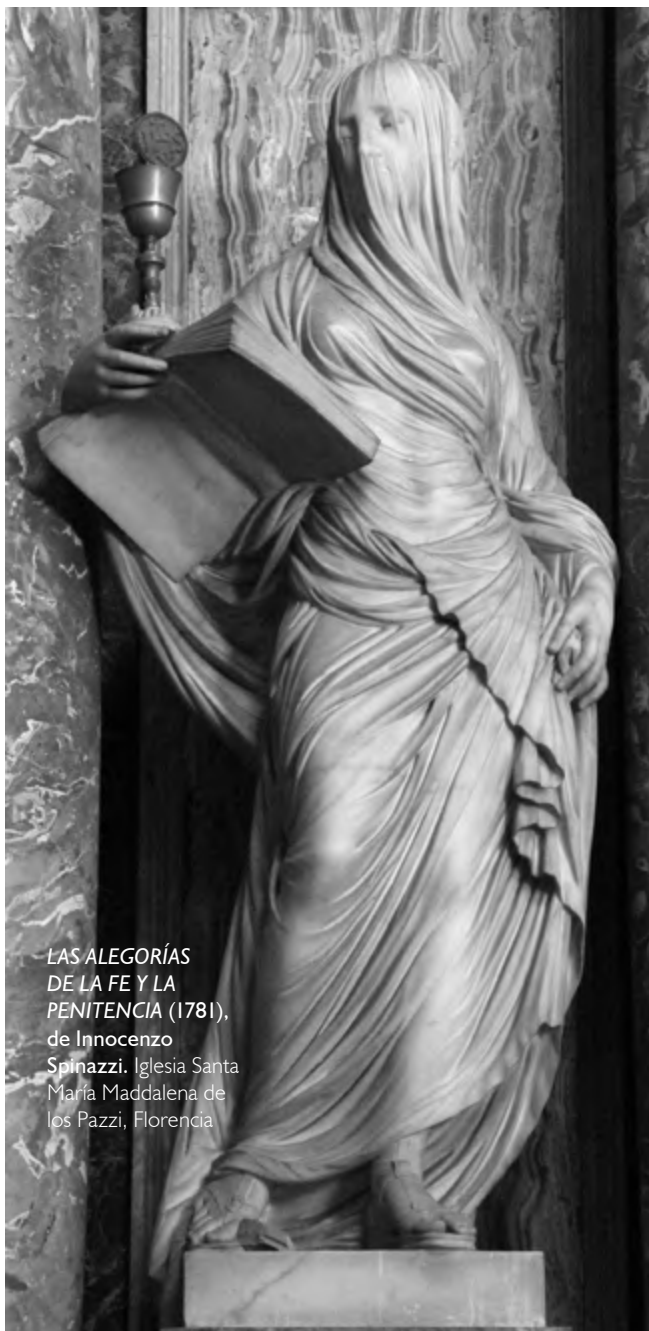
pequeñas representaciones de divinidades maternas, artefactos magníficos de «arte mobiliario» realizados para el culto, un claro ejemplo de la divinización de la mujer y su fertilidad. De los más antiguos podrían ser la Venus conocida como Dolní Vestonice, encontrada en la actual República Checa, datada alrededor de 29.000 a 25.000 a. C., dentro del periodo Auriniaciense, o la popular Venus de Willendorf tallada en caliza y datada entre los años 27.500 y 25.000 a. C.

Unos treinta mil años después seguimos siendo Dios, un Dios menor, tal vez dotado del talento creador, pero no con la magia del Dios primigenio del que habla el antiguo testamento en el Génesis, que dotó de vida a un trozo de materia inerte, un trozo de barro, y también de un trozo de hueso, una costilla.

¿Qué sentido tiene en pleno siglo XXI realizar una pieza escultórica que ha dejado de tener valor mágico o divino? No solo el valor en sí del artefacto, sino de la materia de la que al principio hablamos, tal vez la imagería sagrada no lo haya dejado de hacer, pero en la actualidad ¿qué objetivo podría tener, realizar una imagen sin intención de dotarla de un mensaje cuanto menos con un discurso intelectual o divino? La respuesta podría estar en el propio artista, en su propia idiosincrasia, su cultura, sus creencias o no creencias, su agnosticismo o ateísmo absoluto.

En la actualidad la escultura contemporánea nos muestra una realidad no muy alejada posiblemente de aquel sentido

EN EL PALEOLÍTICO SUPERIOR SE CREAN PEQUEÑAS REPRESENTACIONES DE DIVINIDADES MATERNALES, CLARO EJEMPLO DE LA DIVINIZACIÓN DE LA MUJER Y SU FERTILIDAD



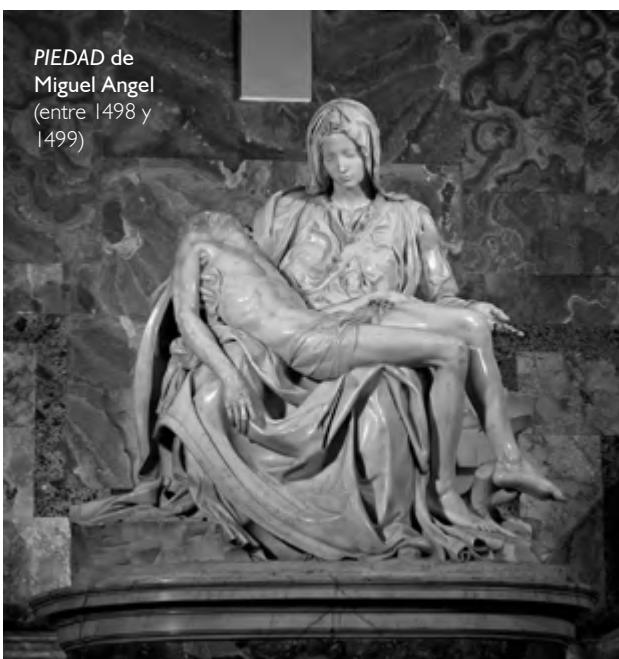
**LAS ALEGORÍAS
DE LA FE Y LA
PENITENCIA (1781),
de Innocenzo
Spinazzi. Iglesia Santa
Maria Maddalena de
los Pazzi, Florencia**

mágico de la pieza tallada, el/la artista dota a sus creaciones de un discurso a veces no inteligible, pero presente en la obra, oculto o visible, es como una lucha por crear un nuevo vocabulario en tres dimensiones donde hasta el creador discute consigo mismo, para llegar a conseguir un objetivo aparentemente comprensible o dotarla de cierto parecido a la realidad.

Queda muy claro que en este momento de la historia en el que nos encontramos, el afán decorativo ya queda lejos del discurso escultórico en el Arte contemporáneo, ya sea un mero retrato o una vasija, un torso o la representación de un animal o un edificio. Hábilmente el artista nos lleva a un terreno de diálogo interactivo, claro que todo depende de nuestra formación, aunque el interlocutor a veces o casi



**DAVID de
Donatello
(realizado en
torno a
1430-1440)**



**PIEDAD de
Miguel Angel
(entre 1498 y
1499)**

siempre no participe directamente en ese diálogo, como podría hacerlo en un foro, en un chat, o en cualquier plataforma en la red, aunque el mero hecho de asistir a una exposición, ya es una respuesta a esa inquietud, ideada o diseñada por el creador. Gratuitamente criticamos lo que para nosotros no tiene explicación, pero posiblemente sea culpa de nuestra pobre o inexistente formación. (No siendo esto delito alguno, dios nos libre).

Desde el *David del Bargello* (uno de los centros culturales más destacados de la ciudad de Florencia) de las obras más

Queda muy claro que en este momento de la historia en el que nos encontramos, el afán decorativo ya queda lejos del discurso escultórico en el Arte contemporáneo

famosas y bellas esculturas de Donatello, pieza del Renacimiento italiano, *La Piedad* de Miguel Ángel, o el *San Sebastián* de Alonso de Berruguete (alumno este aventajado de Miguel Ángel), expuesto este en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y, cómo no, Juan de Juni, no menos afamado y gran escultor renacentista, con *El Calvario de la capilla de los Águila*, acentuada por el movimiento de los paños que envuelven la figura de la Virgen y culminada por el grito desgarrador que refleja el rostro de la figura de San Juan (expuesta igualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid), referentes ambos escultores del Renacimiento español.

Y pasando por el Barroco que nos trae a un multidisciplinar Bernini, el más destacado escultor de su generación y su obsesión por el hiperrealismo y la gestualidad.

No me extenderé mucho más, llegados al Rococó, simplemente con una magistral muestra de tan enrevesado estilo,



El CALVARIO de la capilla de los Águila (1556-1557), de Juan de Juni, ahora en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid

un referente importante que podrían ser *Las Alegorías de la Fe* y *La Penitencia* de Innocenzo Spinazzi, realizadas para la iglesia de Santa María Maddalena dei Pazzi, y conservadas en el museo cívico de Turín.

Hasta llegar a la Edad Contemporánea de la escultura desde principios del S. XVIII, hasta los años sesenta del S. XX y principios del S. XXI nos vamos encontrando esa capacidad del artista de interpretar la realidad y los sueños, a veces con una capacidad magistral de síntesis.



HORMIGÓN Y TPAPOS.
VENUS DE LOS TPAPOS
(Pistoletto, 1967)



LA FUENTE
(1917), de
Marcell
Duchamp



MERDA
D'ARTISTA
(1961), de
Piero Manzoni

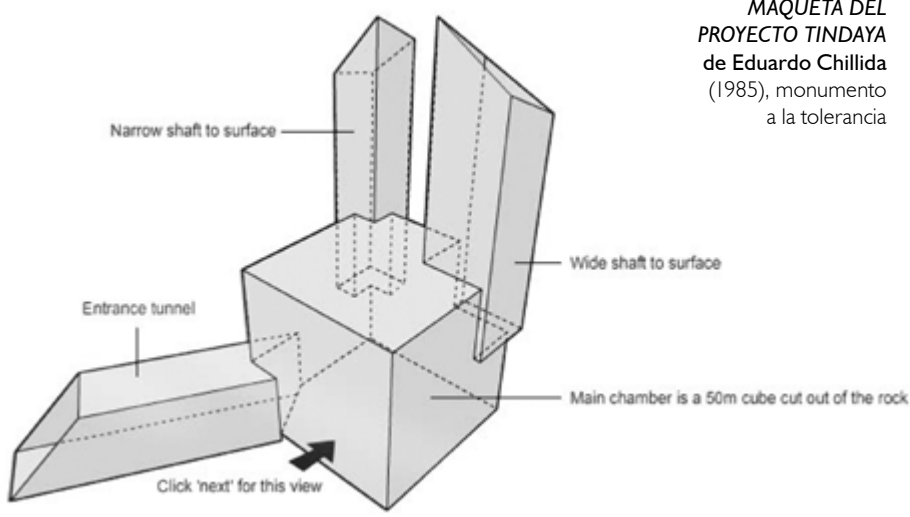
Aún así creo que el S. XXI recoge un compendio de lo que fue y es la interpretación de las formas desde el más alejado estilo prehistórico a la más sofisticada y resumida expresión de la realidad contemporánea, esa riqueza variada, ecléctica, pero sobre todo razonada nos lleva a comprender toda una historia del paso del humano creador por la Tierra.

Podríamos llegar razonadamente al «Génesis» primeras palabras de la Torá, cuyo significado es «En (el) Principio» para llegar a entender todo el proceso de evolución del arte en todo el Planeta, pues es la magia o la religión la que impulsa al hombre a crear ese discurso conceptual, espiritual, vitalista, desde el principio de los tiempos, hasta nuestra era.

Precisamente por todo ello, me imagino qué pudo pasar por la cabeza de Eduardo Chillida cuando ideó La montaña de Tindaya vacía, hueca, una escultura un tanto peculiar, pues trata el espacio de manera distinta a como se trata habitualmente. La escultura es un espacio vacío que parte de un todo, un cubo vacío de 50 metros de lado (equivalente a un edificio de 17 plantas). Seguro que todo el mundo piensa en un cubo construido de una pieza sólida, tangible, concreta, pero la ilusión de Chillida era que aquella escultura fuese el propio espacio, o sea, nada, no materia, solo aire en un hueco tallado a partir de una gran mole de piedra. Nada.

Aunque de la idea de un arte intelectualizado es mejor no hablar, pues existe la posibilidad de poder levantar ampollas entre los que piensan que arte es todo lo que tiene sentido, lo tangible y palpable, por supuesto tiene que ser bello y «coherente», lo demás es una atrocidad sin pies ni cabeza. Gente que clama al cielo cuando ve arte conceptual o cualquier tendencia que les saque de su cómodo formalismo y son susceptibles de creer que se les está engañando.

Efectivamente, la pintura ya no es necesaria para realizar una obra de arte, el barro o la piedra pueden no ser necesarios para realizar una escultura. El Arte como concepto puede estar simplemente descrito y escrito en un folio firmado por el autor y no necesariamente expuesto en algún espacio.



MAQUETA DEL
PROYECTO TINDAYA
de Eduardo Chillida
(1985), monumento
a la tolerancia

Aunque de la idea de un arte intelectualizado es mejor no hablar, pues podría levantar ampollas entre los que piensan que arte es todo lo que tiene sentido, por supuesto tiene que ser bello y «coherente», lo demás es una atrocidad sin pies ni cabeza



CONCEPTO ESPACIAL (1960),
de Lucio Fontana



COMEDIANTE (2019),
de Mauricio Cattelan

¿Por qué la evolución del Arte no va a llegar a crear «La nada» a partir de algo, o tal vez simplemente a un discurso absurdo, donde nadie excepto el artista y pocos más lo entiendan?

Artistas como Pistoletto («Venus de los trapos», **Arte Povera**), Lucio Fontana («Concepto espacial», **Espacialismo**, **Arte Povera**), Piero Manzoni («Mierda de artista», **Arte Povera**, **Arte Conceptual**), Alberto Burri («White Cretto», **Informalismo**, **Espacialismo**, **Arte Povera**). Por citar a los más populares, que ya estudiaron la posibilidad de tocar el informalismo para dejar de crear «belleza» a cambio de concepto. Muchos de ellos pasaron por la escuela clásica del momento, evolucionando desde una figuración formal, hasta llegar al discurso final de sus carreras, povera, espacial, informal, conceptual, tachista o abstracto, expresionista, etc. Recordamos «Comediante», plátano pegado a la nevera como recordatorio para comer menos carne, de Mauricio Cattelan; «La fuente», el famoso urinario de Marcell Duchamp; o el «Vaso medio lleno», de Wilfrido Prieto, donde la ironía, la crítica social, y anti fundamentalismo en el arte, juegan un papel primordial. Llegar vivo hasta ahí tiene su mérito, pues el artista ya sabe de antemano que el gran público los va a repudiar, pero los estudiosos de la Historia del arte buscarán un hueco donde colocarlos, con toda seguridad, dentro de medio milenio, los más lúcidos de los mortales no les darán la menor importancia, no por carecer de ella, sino porque el Arte habrá llegado a cotas donde el intelecto jugará un papel fundamental, pues la sociedad habrá madurado a base de tomar jarabe de tolerancia, por medio de más presencia en los Museos y galerías de Arte Conceptual, bibliotecas, teatros y cines.



VASO MEDIO LLENO DE AGUA (2006),
de Wilfrido Prieto. Arte Conceptual

¿Por qué la evolución del Arte no va a llegar a crear «La nada» a partir de algo, o tal vez simplemente a un discurso absurdo, donde nadie excepto el artista y pocos más lo entiendan?, ¿por qué no el Arte podría llegar hasta cotas inalcanzables por la mente común?, si la propia ciencia realiza experimentos cuyas ecuaciones son inescrutables por el resto de los mortales y este las da por ciertas, teorías que solo están escritas y no demostradas, y las creemos sin ningún tipo de dudas.

El hombre de las cavernas abrió la ventana de la magia del arte con sus escasos medios, imitando su entorno y lo que estaba oculto a sus ojos. Nosotros no somos diferentes, somos los mismos con más esperanza de vida y un cerebro más grande.

¿Y si lo que estamos haciendo en el mundo de las artes es descubrir las dimensiones que están escondidas, ocultas a nuestra percepción visual y también al tacto? Al fin y al cabo estamos en constante evolución, nos expandimos intelectualmente como el Universo, pues formamos parte de él.

A saber. 🌱

Paco Sanguino es Artista Multidisciplinar

A 12 METROS DEL KITSCH, SUPONGO

Por JOSÉ MANUEL SANJUÁN

EN UNA RECIENTE VISITA A BILBAO, PUDE corroborar el enorme interés y atracción que ejerce una de las piezas más emblemáticas del Museo Guggenheim: *Puppy*, simbiosis de escultura-instalación-monumento, cuya autoría corresponde a Jeff Koons (York, Pensilvania, 1955) y, desde octubre de 1997, ubicada en un lugar estratégico, frente a la entrada principal, en la llamada plaza del Museo. No entraremos a analizar los aspectos formales o simbólicos de la obra (suficientemente conocidos, por otra parte), pero sí me interesa destacar la contradicción entre la motivación primigenia de su crea-

dor y la interpretación final por parte del público. Cuando presentó esta «escultura» a los medios, el controvertido (y cotizado) artista explicó que *«la idea inicial era simplemente celebrar el trabajo con las plantas y hacer algo que tuviera una función espiritual, equivalente a una iglesia o una catedral. Algo en torno a lo que la gente pudiera reunirse y tener un debate sobre, supongo, la trascendencia»*¹.

Intuimos, como poco, una soterrada ironía en estas declaraciones dada la trayectoria del personaje, audaz transformador del aura artística en fetiche mercantil y especialista

¹ «La historia del 'perro más grande del mundo' que conquistó Bilbao». *ABC Viajar*. 30-9-2021. Recogido en https://www.abc.es/viajar/destinos/espana/abci-historia-perro-mas-grande-mundo-conquisto-bilbao-202109300107_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F



JEFF KOONS.
PUPPY (1992)

(Fuente: guggenheim-bilbao.eus/la-colección/obras/puppy)

en autopromociones mediáticas. Pero ¿y el público? ¿Acepta de buen grado el cometido «trascendente» que su autor pretendía? El gigantesco cachorro de West Highland White Terrier, ¿se ha convertido en una nueva ágora de reflexión y meditación? La realidad parece indicar lo contrario, o quizá lo que era previsible: un punto de obligada parada donde centenares de turistas buscan la ansiada fotografía o el selfi, paso previo (o no) por el Museo. Una imagen/recuerdo imprescindible (como la fachada del Ayuntamiento o el puente de Vizcaya), un *souvenir* tamaño XXL que trasciende su función artística para convertirse en un motivo «espectacular», propio de la sociedad contemporánea. Según Marc Augé, una de las estrategias de la conversión del mundo en espectáculo consiste en embellecer las ciudades

El gigantesco cachorro de West Highland White Terrier se ha convertido en un punto de obligada parada donde centenares de turistas buscan la ansiada fotografía o el selfi, paso previo (o no) por el Museo



JEFF KOONS

(Fuente: guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/jeff-koons)

con flores²; y ¿acaso este «perrito» no cubre holgadamente ese requisito? En concreto, contiene 38.000 flores que, por cierto, deben ser renovadas dos veces al año para que no pierda su aspecto ¿animal?, ¿vegetal?

Y esta oposición (animal/vegetal) nos ofrece una serie de dualidades en razón de sus características externas: arte-decoración, arte-antiarte, arquitectura-escultura, escultura-jardinería, objeto inanimado-ser vivo, reino vegetal-reino animal... Ambivalencias que determinan no sólo la pérdida del aura (la unicidad, la genialidad) del objeto artístico, como anticipara Walter Benjamin, sino que implica la conversión de ese objeto en pura mercancía, propia de nuestra sociedad de consumo masivo. Una mercancía, conviene recordarlo, que para ser atractiva, seductora, debe adaptarse a las reglas del mercado, es decir, atraer como objeto de deseo y como vehículo de prestigio. Inserto en el mundo del arte, el producto está «obligado» a transformarse en fetiche insólito, sorprendente, turbador e irreal; única solución radical, según Jean Baudrillard, porque «debe aniquilarse como objeto familiar y convertirse en monstruosamente extraño»³. ¿Y qué más extraño que *Puppy*, un cachorro de perro de 12 metros



JEFF KOONS. RED BALLOON DOG (1994-2000)

(Fuente: rokaartgallery.com/prodotto/balloon-dog-jeff-koons-red/)

² AUGÉ, Marc (2013): *El tiempo en ruinas*. Gedisa, Barcelona, p. 69.

³ BAUDRILLARD, Jean (1984): *Las estrategias fatales*. Anagrama, Barcelona, p. 129.



DAMIEN HIRST ante
su obra *La imposibilidad
física de la muerte en la
mente de alguien vivo*

(Fuente: bbc.com/news/entertainment-arts-36808332)

de altura, armazón de acero, recubierto por miles de flores y que, además, ostenta la vitola de «obra de arte»?

La respuesta a esta pregunta no es otra que la propia evolución del arte en esta era posindustrial, del paso de aquellos «múltiples» de los años setenta —que Gillo Dorfles miraba con desconfianza—, hasta la plena «contaminación» (utilizamos la terminología de Simón Marchán Fiz) de técnicas, recursos y materiales que ofrecen las prácticas contemporáneas. Y en este proceso de fragmentación de las estructuras narrativas, de superación de los límites artísticos tradicionales, marcados por la «explosión de lo estético» (Vattimo)⁴ o por «el deshojamiento libidinal de discursos» (Baudrillard)⁵, ¿no sería este cachorro de perro un ejemplo paradigmático? Sin duda, pero no el único: Damien Hirst llegó aún más lejos en su estrategia deconstructiva al sumergir un tiburón en un tanque de formol y exponerlo en la Royal Academy de Londres en 1997 (el mismo año que *Puppy* aterrizó en Bilbao), con el consiguiente revuelo mediático. Pero aún se nos antoja un último interrogante que consideramos crucial: todas estas mixturas e hibridaciones que alberga *Puppy*, ¿no son síntomas de un arte kitsch aceptado por la ciudadanía y plenamente asumido por los estamentos culturales? Aquellas diatribas que durante el siglo XX estigmatizaron al kitsch como sucedáneo, falso, innoble, efectista (Clement Greenberg,

Hermann Broch, Umberto Eco...), han dado paso a relatos interdisciplinarios, globalizadores, donde los «principios del kitsch», que Abraham Moles recopiló como atributos diferenciadores del arte auténtico⁶, quedan ahora subsumidos en el ámbito de lo cotidiano, lo establecido; un espacio de diálogo y reflexión que, pese a su epidermis subversiva, carece de toda capacidad crítica para desmontar (o siquiera cuestionar) cualquier marco discursivo o recurso institucional.

P.D.: Mientras me fotografiaba a la sombra de *Puppy*, estaba atento a los posibles temas elevados o «trascendentes» que inspiraran su presencia, como quería Jeff Koons; pero sólo pude constatar la trivialidad conversacional, la disolución de las jerarquías estéticas, la indistinción entre alta y baja cultura, y la suprema habilidad del mercado del arte para convertir sus mercancías (con aura o sin ella) en productos exclusivos de lujo, aunque estén revestidos de una apariencia cuqui y popular. ¿Y qué mejor reclamo que un encantador perrito de 12 metros de altura, recubierto de flores? 🐾

DAMIEN HIRST LLEGÓ AÚN
MÁS LEJOS EN SU ESTRATEGIA
DECONSTRUCTIVA AL
SUMERGIR UN TIBURÓN EN
UN TANQUE DE FORMOL Y
EXPONERLO EN LA ROYAL
ACADEMY DE LONDRES EN
1997, CON EL CONSIGUIENTE
REVUELO MEDIÁTICO

José Manuel Sanjuán es Historiador y Crítico de Arte

⁴ VATTIMO, Gianni (1987): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa, Barcelona, p. 51.

⁵ BAUDRILLARD, Jean (1981): *De la seducción*. Cátedra, Madrid, p. 165.

⁶ MOLES, Abraham (1973): *El kitsch, el arte de la felicidad*. Paidós, Buenos Aires, pp. 71-77.

Lo que no te conté de Francis Bacon [Correos para Clara] recupera la vieja tradición de las cartas y comentarios cargados de afecto, dirigidos a hijos o discípulos, como un legado sobre lo que merece la pena ser vivido

CHARO CREGO CASTAÑO

estudió filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid y realizó estudios de posgrado de Teoría del Arte y Estética en la Universidad Sorbonne IV y en L'École des Hautes Études de París. En 1990 se doctoró por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora de filosofía de IES en excedencia. En la actualidad traduce y publica en revistas especializadas en arte y estética
(Foto: Berta Delgado)

BERTA DELGADO

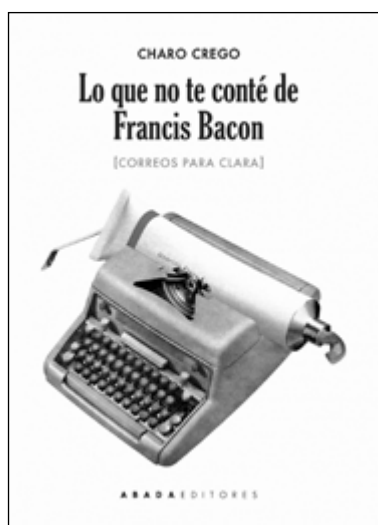
EL LEGADO DEL ARTE

Notas sobre el libro de Charo Crego,
Lo que no te conté de Francis Bacon [Correos para Clara],
Madrid, Abada Editores, 2015, 197 pp.

Por RAFAEL GUARDIOLA IRANZO

LA CUIDADA EDICIÓN DEL LIBRO de Charo Crego, *Lo que no te conté de Francis Bacon* [Correos para Clara], con ilustraciones de Lotje de Lussanet, recupera la vieja tradición de las cartas y comentarios cargados de afecto, dirigidos a hijos o discípulos, como un legado sobre lo que merece la pena ser vivido. Lo bello es difícil, certifica Platón al final de su *Hippias Mayor*, sin resolver la aporía. O tal vez sea la mejor solución: plantear, a través de un diálogo —en nuestro caso, adivinando las respuestas de la joven interlocutora que se marcha a vivir en Lovaina, dejando el hogar familiar de Bruselas— **una investigación precisa sobre algunos de los aspectos que la tradición señala como relevantes en el campo de la estética y la filosofía de las artes** sin darle las cosas resueltas al lector atento. Aristóteles o Fernando Savater aplicaron esta técnica narrativa con gran éxito en el campo de la ética y la política —lo que Nicómaco o Amador pudieron asimilar o consideraron útil es harina de otro costal y pertenece al mundo de lo inefable—.

La virtud principal de los *Correos para Clara* es la fidelidad al principio de simplicidad, sin perder un ápice de rigor, partiendo de lo particular —de casos o situaciones concretas, contextualizadas— para ascender a lo universal con

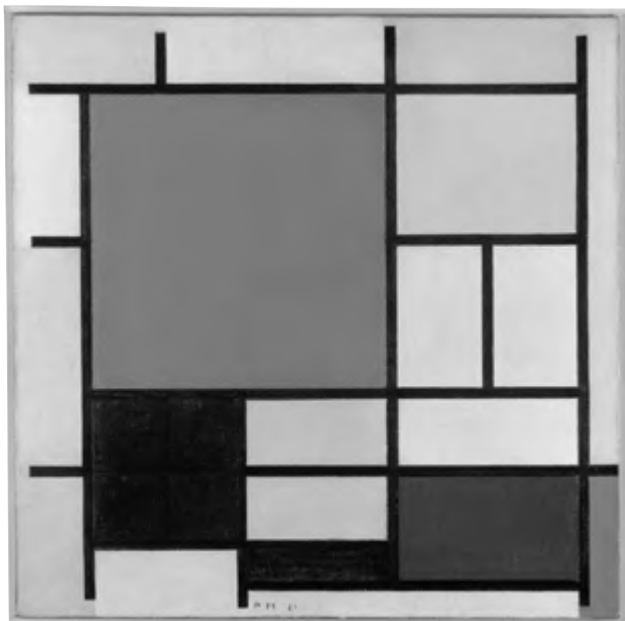


claridad y distinción. En este sentido, los especialistas nos recuerdan que **en la Estética late una tensión entre lo particular y lo universal. Pues individuales, personales y subjetivos son los gustos y las experiencias estéticas, aunque nuestra aspiración sea el logro de un conocimiento objetivo fruto del acuerdo universal.** Este es, entre otros, el ideal hegeliano de la presencia de lo universal en las manifestaciones artísticas concretas.

Charo Crego confiesa que su **interés por la teoría del arte** nació en el frío, oscuro y solitario refugio del Stedelijk Museum de Amsterdam, en la primavera de 1983 y maduró en el invierno. La convivencia —mediada por la distancia que casi siempre imponen las salas de un museo— con las obras del Grupo De Stijl (Mondrian, Rietveld y Van Doesburg) darían como fruto la tesis doctoral «El espejo del orden», publicada en 1997¹. «Me sentaba frente a *Composición con amarillo, rojo, negro, azul y gris*, de 1920, y me decía: «Tengo que llegar a saber qué significan estas líneas y estos colores, por qué pintó esto». A veces también contemplaba la *Composición romboidal con dos líneas*, de 1931, que es la obra más depurada de Mondrian que tiene el Museo, y casi me desesperaba pensando que nunca llegaría a desentrañar su significado».² Nos damos de bruces con el motor cognitivo

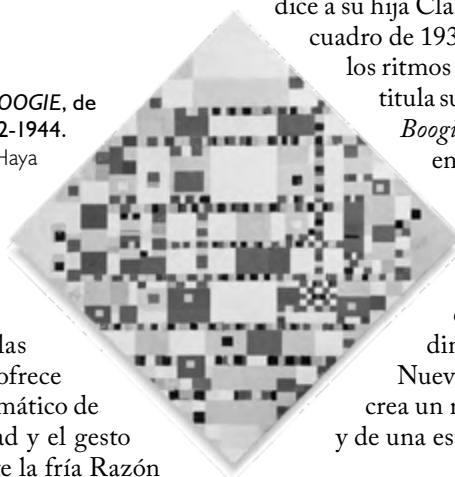
¹ Crego Castaño, Charo, *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés «De Stijl»*, Madrid, Akal, 1997.

² Crego Castaño, Charo, *Lo que no te conté de Francis Bacon* [Correos para Clara], Madrid, Abada Editores, 2015, p.17.



COMPOSICIÓN EN ROJO, AMARILLO, AZUL, BLANCO Y NEGRO, de Piet Mondrian, 1921

VICTORY BOOGIE-WOOGIE, de Piet Mondrian, 1942-1944.
Gemeentemuseum, La Haya



de la investigación: **la búsqueda del significado**. El pintor neerlandés, **Piet Mondrian**, heredero del cubismo —aunque desde la figuración y las alegrías de la paleta fauvista—, nos ofrece una pintura desprovista del lirismo cromático de artistas como Klee o de la expresividad y el gesto de Kandinsky, y nos deja perplejos ante la fría Razón analítica, la exactitud, lo que parece milimétricamente calculado. Las emociones y el placer multisensorial más elemental que pudieran proporcionarnos las imágenes desaparecen de escena en la experiencia estética. ¿Es entonces la investigación que nos propone Charo Crego una propuesta meramente intelectualizada, descarnada, dadas las características del objeto de su análisis? No es así. Aun siendo fundamental la dimensión cognitiva de la experiencia estética, nos habla de las fuentes intelectuales de la obra de Mondrian, de antropósofos, teósofos y filósofos hegelianos, que nos hacen vislumbrar la presencia de un misticismo nada afectado en sus composiciones. Parece decirnos, como el *Tractatus* de **Wittgenstein**, que sólo lo científico puede ser afirmado y manipulado con sentido, si bien todo aquello que escapa al dominio de la tecnociencia es «lo que realmente nos importa». Es más, la búsqueda de la armonía y el orden del artista moderno de entreguerras está en sintonía con el reequilibrio de opuestos, la complementareidad tan ansiada, impulsada en Mondrian, a partir de 1920, por un espíritu utópico, en pos de un

mundo mejor («El interior de su taller se había convertido en un inmenso cuadro dentro del cual vivía Mondrian» —op. cit., p.21—), la eliminación de lo superfluo gracias a una tarea que exige, podar, cortar y pulir, y una nueva definición del lenguaje pictórico. «La unidad mínima era la línea, la línea recta, por supuesto, la horizontal y la vertical, cuyo cruce engendra el plano. De los colores sólo admitieron los primarios: rojo, azul y amarillo y los tres no colores: blanco, negro y gris, y excluyeron el resto. Estos planos de colores y no colores se tenían que relacionar entre sí según el tamaño y la disposición, buscando no la simetría ni la jerarquía, sino relaciones complementarias y dinámicas» (p. 20). No obstante, aunque las parejas de baile de Mondrian se quejaban de que los movimientos del pintor eran tan cuadriculados y rígidos como muchos de sus cuadros, se dice que ponía pasión y mucha seriedad en el *fox trot* y el *jazz*. Y hacía que sus invitados se cambiaran de sitio en aras de la perfección de la composición y suspiraba por que los colores de sus indumentarias fueran puros y no desentonaran con los suyos. Pero Mondrian dio un viraje en las obras que pintó al instalarse en Nueva York en 1940. Charo le dice a su hija Clara: «Esa pureza blanca y silenciosa de su cuadro de 1931 se llenó ahora de ruido, de colores, de los ritmos del swing y del boogie-woogie, como se titula su último cuadro. Tienes que ver su *Victory Boogie-Woogie*, una obra que dejó inacabada, en la que podemos descubrir claramente cómo trabajaba, cómo en esa tabla interrumpía las líneas negras y pegaba en ellas pequeños segmentos de cinta de colores, que después iban a ser pintados, y que dejan traducir las relaciones dinámicas del nuevo mundo y el palpitante de Nueva York» (p. 22). Y es que la obra de arte crea un mundo coherente, dotado de autonomía y de una estructura interna, un significado.

Charo Crego dedica la tercera de sus cartas a la historia de la pintura española del siglo XX y, en particular, a una de sus artífices menos conocidas: la pintora **Ángeles Santos**. Llegó a exponer en 1929, con tan sólo dieciocho años, obras emparentadas con el surrealismo y la nueva objetividad alemana. Su padre la encerró en un manicomio para obligarla a llevar una vida propia de una señorita de provincias. Queda claro, en este punto, que **la aceptación institucional es uno de los ingredientes que confiere a una obra o propuesta artística el valor y el reconocimiento de obra de arte**, y que Ángeles Santos tuvo demasiadas barreras institucionales para lograr el reconocimiento en el momento de su efervescencia creativa. No es un caso aislado. Suele ser Cronos el que deja al descubierto el valor de los productos del arte. **Valeriano Bozal** (1940-2023), filósofo, crítico e historiador del arte, fue profesor de Estética de Charo Crego y del autor de esta nota en la Universidad Autónoma de Madrid, y ha sido uno de los responsables de que muchos artistas desconocidos del siglo XX obtuvieran su carta de naturaleza sin demasiada demora.

LA ACEPTACIÓN
INSTITUCIONAL ES UNO
DE LOS INGREDIENTES
QUE CONFIERE A UNA
OBRA O PROPUESTA
ARTÍSTICA EL VALOR Y EL
RECONOCIMIENTO DE OBRA
DE ARTE, Y ÁNGELES SANTOS
TUVO DEMASIADAS
BARRERAS INSTITUCIONALES
PARA LOGRAR EL
RECONOCIMIENTO EN
EL MOMENTO DE SU
EFERVESCENCIA CREATIVA



UN MUNDO, de Ángeles Santos Torroella, 1929. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Charo comparte con su hija, con mis bendiciones, la admiración por el maestro como parte de su legado.

«La **escultura** me ha interesado siempre como elemento señalizador de la trama urbana» (p.38), escribe la autora de *Lo que no te conté de Francis Bacon*, a propósito de la fuente de la Plaza de Jamblinne de Meux de Bruselas, obra de **Miquel Navarro** titulada *Boca de Luna*, una «fuente-chorro» de gran altura, con apariencia de insecto, que preside la vida ciudadana, aunque no exenta de polémica. Charo Grego muestra debilidad por las estructuras complejas que tejen la vida urbana como una dulce colmena bien engrasada y reconoce que las esculturas monumentales, integradas en sus celdas, ejercen la legendaria función que han tenido los hitos del paisaje, señalando tal vez su carácter sagrado. Curiosamente, la «obra sin canon» —como diría Valeriano Bozal— de Miquel Navarro, se aleja del binomio arte-política, seña de identidad de la obra de muchos artistas valencianos de los años 70, para mostrar su interés por la dimensión **lúdica**

y **privada** del arte, la reivindicación del placer y el deseo, lejos del **compromiso político**. No obstante, y aunque sea de modo involuntario, las fuentes de Miquel Navarro, al fundirse en el engranaje de la ciudad, reciben la aceptación institucional, y se adentran tanto en la vida cotidiana como en los territorios del bien común. Y ejercen, además, un saludable efecto liberador, fruto de su intencionalidad artística, que nos aleja de la vulgaridad más recalcitrante al cuestionar la percepción habitual de lo real.

En una carta dedicada a Nueva York, una ciudad bella y fea en constante creación al mismo tiempo, confiesa Charo Grego que, si volviera a nacer, se dedicaría a la historia de la **arquitectura**, porque en ella se fusionan factores múltiples como los modos de organización social, su producción económica y material, los medios técnicos y científicos disponibles, así como las formas artísticas y su diseño. Nueva York sigue conservando su modernidad, «ese aspecto de construcción onírica y de ciencia ficción», pero «su moder-

nidad ya es histórica» (p.98). Y en su basura se produjo una feliz serendipia: encontrar casualmente dos fotos de indios americanos en una calle cercana a la Frick Collection que resultaron ser obra del fotógrafo **William Henry Jackson**. El otro encuentro que se produjo (ocho cuadros de **Veerner** de la Colección, con sus sorprendentes encuadres y temas que nos permiten penetrar con sigilo en la intimidad) ya había sido pactado con el tiempo. Tanto en un caso como en otro, cabe reseñar el **placer estético** de la contemplación y apreciación de las obras de arte visuales y acústicas «en directo», sin la mediación de otras representaciones.

Por otra parte, como subrayara, entre otros, **Nelson Goodman**³, el arte tiene la virtud de «**crear mundos**», de ambientes, de una especie de escenografía teatral que tenemos que reconstruir a través de sus diferentes versiones. Por ejemplo, los mundos que crea Veerner están presididos por la intimidad de lo privado y la armonía, de tal modo que al contemplar sus cuadros deseamos entrar. Y Charo Crego tiene el privilegio de saber que habita, en su casa de Bruselas —que contiene detalles *art nouveau*—, en uno de los mundos «diseñados» a principios del siglo

XX por esos artistas preocupados tanto por la arquitectura como por el mobiliario, los papeles pintados, los suelos, las vajillas o la ropa. Conviene recordar, en cualquier caso, que no se trata de simples objetos, sino de mundos. Esto le sucede también a la vajilla de pescado familiar que entregara al Museo Judío de Berlín Eric Gerzon, un antiguo vecino y amigo de los tiempos de Amsterdam. Los platos han recorrido largas distancias en condiciones extremas y recogen, de algún modo, la historia particular de una familia judía, así como los avatares de todo un pueblo. En los **museos** se depositan los cristales rotos de la memoria colectiva⁴, muestran algo memorable, aunque «tienen un efecto amortajante», puesto que nos invitan «a la contemplación pasiva».

A los diez u once años de edad Clara, tras haber vivido en Bruselas, Madrid y Amsterdam, dijo: «mi casa es donde estoy», con una clarividencia propia de un sabio oriental que sabe que sus raíces son móviles. Puede ser que **el arraigo** —y el temido desarraigo— tengan algo que ver con **el legado**, con los hijos culturales de nuestros ancestros. Y el mundo del arte, parte importante del legado, nos resulta sugerente, entre otras cosas, porque está plagado de «**trucos**» y «**fantasías**». El cineasta, dibujante, mago, escenógrafo e inventor **Georges Méliès** aprovechó las posibilidades de la técnica para obrar el milagro en *Voyage dans la lune* y descubrió los «efectos especiales» explorando las posibilidades del nuevo arte descubierto por Edison y los hermanos Lumière, alimentando los placeres de la imaginación y nuestra capacidad de sorpresa. A pesar de ello, «la fantasía, con sus quimeras, sus juegos, sus indagaciones en lo absurdo, en las perspectivas engañosas y las apariencias ilusorias, queda al margen de la línea gruesa de la historia del arte» (p. 61). Tal vez el **surrealismo** del siglo XX y sus precursores desde el siglo XVI —El Bosco, Brueghel o Goya, o la anamorfosis de *Los Embajadores* de Holbein— sean la excepción: lo fantástico, lo mágico puede aflorar en la vida cotidiana.

El **cubismo**, por el contrario, configuró un lenguaje pictórico propio con pretensiones científicas (Mondrian es uno de los herederos de su legado artístico). El lienzo se muestra como una entidad autónoma de dos dimensiones, con sus leyes específicas: lo único que importa aquí es el equilibrio en el cuadro, no la armonía de las figuras que en el aparecen. Por tanto, sus seguidores, rechazan la simulación, el **ilusionismo** de la perspectiva heredado del Renacimiento, ese procedimiento que hace «como si» existiese una tercera dimensión usando recursos convencionales, creando un espacio fingido. Todos los motivos pasan a un único plano, ya que no están ocultas las partes traseras de los motivos que simulaban estar detrás. Y el pintor cubista recurre a la geometría para lograr una nueva organización de las formas, los motivos, el color y la luz. Parecen decirnos que abandonemos los trucos, la magia, el encantamiento del



LOS EMBAJADORES (1533), cuadro de Hans Holbein el Joven (1497-1543), famoso por incluir, en primer plano en la parte inferior, el anamorfismo de un cráneo humano que se vuelve visible desde un ángulo muy superficial

³ Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor Dis., 1990.

⁴ Charo dice a su hija: «cuando estés en un museo o en un centro de arte rodeada de objetos, piensa que detrás de cada una de esas piezas hay una historia y una persona» (Crego Castaño, Charo, *Lo que no te conté de Francis Bacon [Correos para Clara]*, Madrid, Abada Editores, 2015, p.55).

mundo. El cuadro deja de ser una especie de escenario teatral perfilado por un conjunto de puntos prioritarios (puntos de fuga, personajes, medio, asunto y decoración), y cada parte del mismo se relaciona con el resto en condiciones de igualdad, dado que ya no hay líneas maestras que definan y enmarquen el conjunto.

Movido por el asombro y el arraigo me gustaba visitar los domingos el **Museo del Prado** de Madrid, en mi adolescencia y tras un largo paseo por el parque del Retiro, con el modesto propósito de contemplar una o dos obras de la colección, previamente seleccionadas, huyendo del síndrome de Stendhal, y pertrechado con la información de lecturas previas. Curiosamente, esta es, más o menos, la situación que describe Charo Crego al principio de la carta que dedica al *Perro semihundido* de **Goya**, uno de los cuadros preferidos de Clara y de Valeriano Bozal, aludiendo a una novela. Por cierto, ¿hace falta un **intérprete** de las obras para la comprensión de su significado? ¿No será mejor que nos enfrentemos a ellas, cara a cara, dejando a un lado los prejuicios que hubiéramos podido adquirir de los intérpretes?

Como afirma **Félix de Azúa** en su magnífico prefacio al libelo de **Antonio Saura** sobre el *Guernica* de Picasso⁵, hay obras como *La tempestad* de Giorgione (tal vez por su misterio); la *Mona Lisa* de Leonardo (seguramente por motivos sociológicos); *La Virgen de la silla* de Rafael, (por razones religiosas) o el *Viajero contemplando un mar de nubes* de Friedrich), convertida en bandera de lo sublime romántico, que han sufrido **un exceso interpretativo**, o bien **una divulgación exagerada**. Y por ello han devenido opacas, «enterradas bajo la polución divulgativa», por un «exceso de saber». En el caso de la obra de Picasso, todas las interpretaciones que se han propuesto son inestables. La inestabilidad alcanza al contenido de la obra, al ser el *Guernica* una especie de ser orgánico, el corte de un flujo onírico y no una imagen fija. También es inestable su forma, dado que utiliza un género tradicional (la pintura de historia) con la intención de traicionarlo. Nada hay en el cuadro que remita a un hecho histórico, sino a cuestiones privadas, como el conflicto erótico del pintor con sus amantes del momento, Dora Maar y Marie-Thérèse Walter, o a la memoria familiar⁶. Finalmente, la recepción del *Guernica* fue asimismo inestable: pasó de ser criticado inicialmente por intelectuales, comunistas y nazis por su contenido subjetivo y huir del realismo, a convertirse en un icono universal, tras su acogida en Estados Unidos. Félix de Azúa señala como causas posibles de esta metamorfosis sociológica, la asociación de la imagen a la defensa de la democracia frente al totalitarismo europeo, a la representación de los desastres de la guerra y la aplicación al cuadro de técnicas de comercialización y pedagogía de masas. Supuso la conversión del cuadro en un *logo*, símbolo del progreso de la humanidad y el antimilitarismo. Sentencia Saura: «Detesto el final de la transición sellada artísticamente por la puntilla y el desca-



PERRO SEMIHUNDIDO (1819), de Francisco de Goya

La interpretación de las obras de arte facilita la comprensión de la presencia de lo universal en lo particular y es una pieza clave dentro de la «educación sentimental», pero los excesos interpretativos pueden arrojarlos al oscuro reino de la fe y los mitos

bello del *Guernica*⁷, porque es de justicia salvar a Picasso de sus adoradores. **La interpretación de las obras de arte facilita la comprensión de la presencia de lo universal en lo particular y es una pieza clave dentro de la «educación sentimental», pero los excesos interpretativos pueden arrojarlos al oscuro reino de la fe y los mitos.**

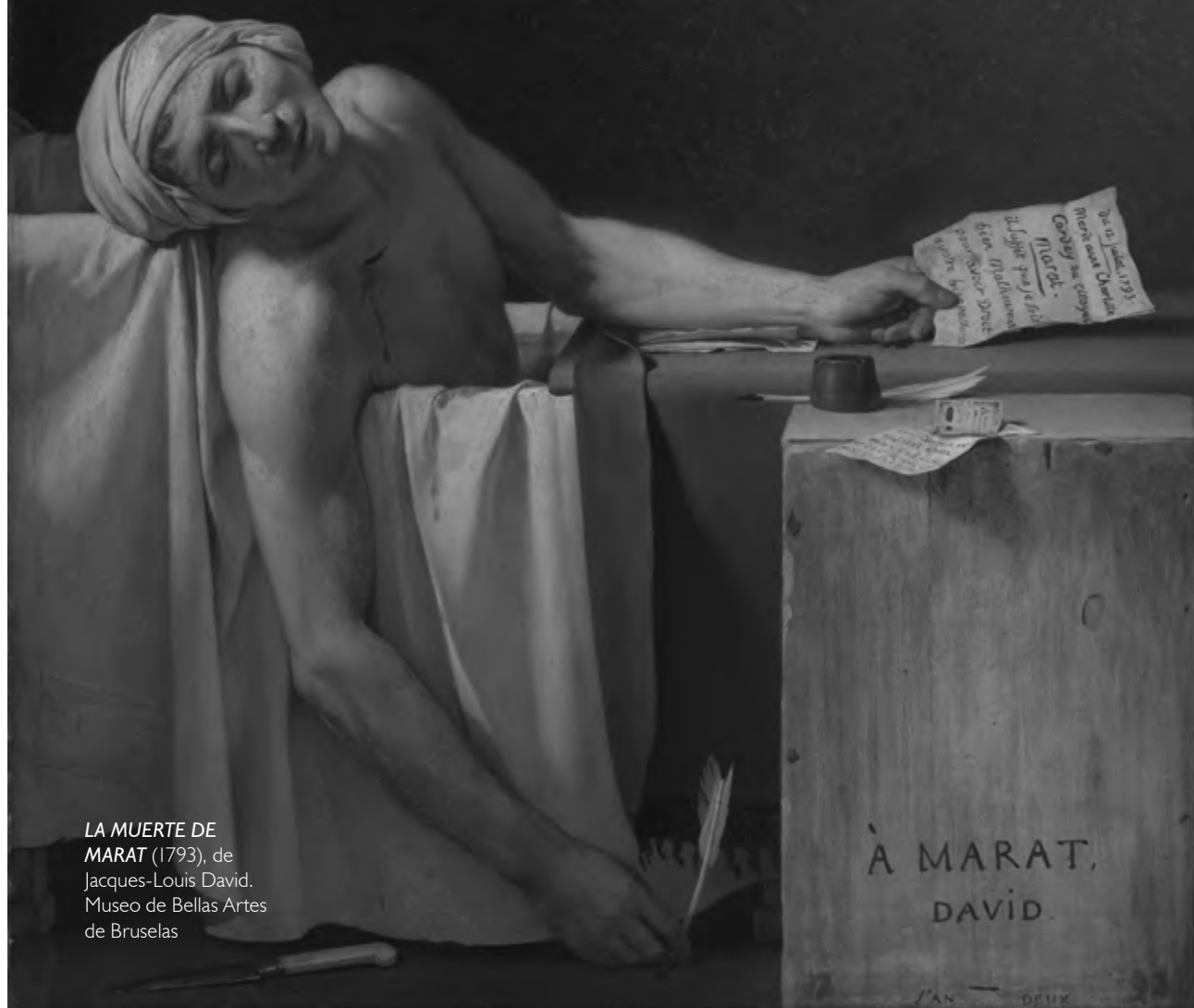
El *Guernica* se convirtió en un icono político por causas ajenas a la intención del creador, muy al contrario de *La*

⁵ Félix de Azúa, «Razones del odio, sinrazones del amor» (Prefacio a Saura, Antonio, *Contra el Guernica*, Ginebra, Ediciones de la Central, 2009).

⁶ Esta última es la tesis que argumenta con solidez el historiador José María Juarranz de la Fuente (*Guernica. La obra maestra desconocida*, Madrid, Rodrigo Juarranz, Galería de Arte, S.L., 2018).

⁷ Saura, Antonio, *Contra el Guernica*, Ginebra, Ediciones de la Central, 2009, p. 64.

**LA HABILIDAD DE JACQUES-LOUIS DAVID RESIDE EN EMPLEAR
LOS RECURSOS DE LA PINTURA CLÁSICA PARA CONVERTIR A
MARAT EN UNA ESPECIE DE SANTO LAICO, DE “CRISTO JACOBINO”,
TRANSMITIENDO SU HEROICIDAD DE MODO SUBREPTICIO**



LA MUERTE DE
MARAT (1793), de
Jacques-Louis David.
Museo de Bellas Artes
de Bruselas

muerte de Marat del francés **Jacques-Louis David** que se puede contemplar en el Museo de Bellas Artes de Bruselas. Según Charo Crego, la de David es una obra de «pura propaganda política» fruto del encargo de los jacobinos de la Convención en julio de 1793 para honrar la memoria de su amigo Marat, aunque «desde nuestros días y sin las referencias históricas, se podría pensar que es una obra clásica que habla de la muerte, la piedad y la eternidad» y su fuerza es fruto de «su sobriedad, su contenido expresión, su limitada gama de colores y la falta de atención» (pp. 112-113). La habilidad de David reside en emplear los recursos de la pintura clásica para convertir a Marat en una especie de santo laico, de «cristo jacobino», transmitiendo su heroicidad de modo subrepticio. La interpretación nos abre la puerta para reflexionar sobre lo universal a partir de un suceso histórico particular y, de paso, examinar las relaciones entre arte y política.

Grabados de **Goya** como el titulado *Grande hazaña, con muertos*, en el que aparecen tres cuerpos castrados, atados a un árbol —uno de ellos, desmembrado—, tienen una clara lectura política y antropológica. Aquí no hay demasiado margen para la pluralidad de interpretaciones: denuncian con claridad la crueldad, la brutalidad, la destrucción y el imperio de la violencia más descarnada que dibuja el mundo desolador de la guerra. No hay aquí espacio para lo apreciable, dado que en los conflictos bélicos todos pierden —incluso los que hacen negocio con la destrucción, los generales o los condecorados—. Los grabados de **Otto Dix** o los álbumes que ha dedicado el historietista francés **Jacques Tardi** a la Primera Guerra Mundial (*La guerra de trincheras* y *La puta guerra*) recogen fielmente el legado de Goya: «representar de una forma radical y universal el espanto de la violencia». De nuevo, el *pathos* de la pretensión de objetividad y universalidad como seña de identidad del arte.

¿Y qué pasa con el *Perro* de Goya? Para Charo Crego es, a un tiempo, la culminación del ciclo de las Pinturas Negras, así como «el punto inicial de la modernidad en pintura» (p. 72) que sirve de prólogo al expresionismo, la abstracción, el surrealismo, el informalismo, el arte matérico o el expresionismo. Según Antonio Saura, nos encontramos con su último autorretrato, con una suerte de firma de Goya, según el historiador Daniel Arasse. El cuadro está tan vacío que puede invitarnos a apelar también a interpretaciones tan dispares como los problemas de salud y la sordera del pintor, a la destrucción, la violencia y el sufrimiento de las luchas entre absolutistas y liberales y los desastres derivados de la invasión francesa. Pero, en realidad, ante nuestros ojos tan solo hay dos planos: el inferior, más oscuro, en el que hay una inclinación (¿un terreno inclinado?, ¿un talud?), y el superior, más claro. En ambos planos domina el color ocre y la técnica no ha podido certificar que bajo la

pintura actual hubiera un paisaje ni la figura de un cazador, por ejemplo, o que el perro esté hundiéndose de modo angustioso e intente escapar, o que fije su mirada a unos pájaros que vuelan a la derecha del cuadro. Buscando lo universal, Charo Crego nos propone una sugerente interpretación: los planos que componen el cuadro no representan nada —en contra del carácter figurativo del arte de la época—, son indeterminados y los emplea Goya «para afirmar la pintura, la pintura pura» (p. 71).



VISTA DE DELFT CON EL PUESTO DE UN VENDEDOR DE INSTRUMENTOS MUSICALES (1652), de Carel Fabritius

La sospecha se cierne asimismo sobre las **lecturas realistas e iconológicas** de los historiadores, tan celebradas en el mundo académico. La investigación sobre el cuadro pintado en 1652 por **Carel Fabritius**, *Vista de Delft con el puesto de un vendedor de instrumentos musicales*, lleva a Charo Crego a apartarse de las lecturas habituales de los cuadros de género holandeses de la época. Los realistas tienden a ofrecer una visión ingenua de estos como una especie de registro pre-fotográfico de la vida cotidiana del siglo XVII, mientras los españoles se centraban en la temática religiosa, y los italianos y franceses se volcaban en la mitología. Los iconólogos aluden al carácter alegórico, simbólico de las imágenes, como una especie de jeroglífico. Quizá sean, simplemente, **composiciones complejas** que no rehúyen ninguna situación como objeto de representación, a pesar de su aparente sencillez y que nos instan a examinar minuciosamente el **espacio interior**, haciendo uso de las herramientas de la observación y la experimentación en busca de **la condición humana**, algo íntimo y a la par, universal: «estas pinturas no nos sobrecogen, sino que parecen invitarnos a entrar en las casas de entonces a ver a la chica barrer el suelo o a oír a la dama tocar el clavicordio, o a esa joven afinar el laúd o a ese grupo cantar juntos».⁸

Sigamos con las interpretaciones que aspiran a la objetividad y la universalidad a través de dos «obras abiertas» que

PARA CHARO CREGO, EL PERRO
DE GOYA ES, A UN TIEMPO,
LA CULMINACIÓN DEL CICLO
DE LAS PINTURAS NEGRAS, ASÍ
COMO «EL PUNTO INICIAL DE
LA MODERNIDAD EN PINTURA»
QUE SIRVE DE PRÓLOGO
AL EXPRESIONISMO, LA
ABSTRACCIÓN, EL SURREALISMO,
EL INFORMALISMO, EL ARTE
MATERICO O EL EXPRESIONISMO

⁸ Op. cit., pp.80-81. Recomendando al lector en este punto la excelente obra de Charo Crego que lleva por título *Dentro. De la intimidad en el arte*, Madrid, Abada Editores, 2023.



EL JARDÍN DE LAS DELICIAS (c. 1500-1505), del pintor neerlandés Jheronimus Bosch (el Bosco). Museo del Prado

han recibido una infinidad de lecturas, todas provisionales: el *Jardín de las delicias* de **El Bosco** y *Las Meninas* de **Velázquez**. El tríptico cerrado de El Bosco, un creyente convencido, enemigo de la corrupción de clérigos y monjas y enfrentado a los males del mundo, nos ofrece la imagen del tercer día de la creación en tonos grises y sombríos. Al abrirse, el espectador puede acceder a un universo pictórico lleno de color y personajes propios de un delirio onírico. En la tabla de la izquierda, nos muestra la visión del Paraíso; en la tabla de la derecha nos encontramos con el Infierno, presidido por un misterioso árbol-hombre, y el mundo al revés en la parte inferior. La tabla central nos muestra un espacio placentero y lleno de vida, más deseable que el propio Paraíso. ¿Nos hallamos aquí ante «una especie de lección moral contra los deseos carnales»? ¿Es «una alegoría ocultista y alquímica» sobre un nuevo Edén? ¿Es la otra cara del pecado? ¿O la imagen de «una utopía herética y milenarista»? ¿O «el Paraíso bíblico», como afirma el historiador Hans Belting? Charo Crego se recrea en la ficción y nos invita a fijarnos en el único personaje que aparece vestido en la tabla, en el ángulo inferior derecho, una especie de réplica del hombre-árbol: «Se ha dicho que el hombre es un autorretrato de El Bosco y que está indicando a Eva como la causante de la pérdida y de sus consecuencias: el frío, el hambre, la enfermedad, el esfuerzo, y mostrándonos al mismo tiempo todo lo que se ha quedado atrás: el placer, la felicidad, la holganza» (p. 147). Puede que el uso de lo indecoroso, de lo inadecuado y del colorido exagerado a través del tópico del «mundo al revés» que apareció en Alemania, Italia y los

Países Bajos a mediados del siglo XVI, aunque nos mueva a la risa y a gozar intensamente de lo cómico, obedezca a **motivaciones morales**: hay que reaccionar activamente, a través de la regeneración de las costumbres, para borrar el pecado y evitar así el castigo subsiguiente.

Las Meninas de **Velázquez** es también un cuadro lleno de incógnitas, «parece un acertijo visual» en el que los personales están prácticamente ausentes, dotado de sentidos ocultos semejantes a los de los relatos de **Borges**. Las tareas de interpretación requieren aquí algo más que descifrar la escritura jeroglífica o cuneiforme, porque se abordan todas las variantes de la «representación», como supieron ver Goya, Picasso o el filósofo **Foucault**. La lectura realista afirma que el pintor ha querido captar el momento en el que la infanta Margarita y su séquito entran en el taller, probablemente

para encontrarse con sus padres, reflejados en un espejo. Haciendo uso de los avatares de la historia, algunos dicen que, al pintar a la infanta, Velázquez representa la esperanza de la supervivencia de la dinastía de los Austrias. Otros se decantan por interpretar el cuadro como «un elogio de la pintura», exaltando su dignidad frente a los que la consideraban únicamente un oficio. ¿Y si el objetivo de Velázquez fuera la exaltación de su propia persona? La versión de Foucault

hace hincapié en la capacidad del pintor para crear un espacio ilusorio «en el que nosotros somos parte de la escena», aunque nuestra mirada no esté presente. En cualquier caso, ¿qué está pintando Velázquez en ese cuadro del que sólo vemos su bastidor? ¿a los reyes? ¿a la infanta Margarita? ¿o

PUEDEN QUE EL USO DE
LO INDECOROSO, DE
LO INADECUADO Y DEL
COLORIDO EXAGERADO A
TRAVÉS DEL TÓPICO DEL
«MUNDO AL REVÉS» QUE
APARECIÓ EN ALEMANIA, ITALIA
Y LOS PAÍSES BAJOS A MEDIADOS
DEL SIGLO XVI OBEDEZCA A
MOTIVACIONES MORALES

el propio cuadro de Las Meninas? En esta última lectura, nos encontraríamos con «la pintura de la pintura», «pintando lo que vemos nosotros, situándose al mismo tiempo dentro del cuadro y fuera de él». Aunque no podamos resolver el acertijo, Charo Crego afirma que «uno de los hallazgos de Velázquez es que ha sabido combinar en esta obra un cuadro de aparato con todo su boato y un interior doméstico, con toda su simplicidad». Se produce la fusión entre las virtudes de los cuadros de David y Vermeer, por ejemplo, reflejando la atmósfera del escenario con una pincelada casi impresionista: «Parece como si Velázquez no buscara representar lo que es, sino lo que se ve» (pp. 154-155).

Precisamente el retrato del Papa Inocencio X que pintara Velázquez en 1650, con su impecable factura renacentista, fue objeto de una reinterpretación por parte del dublinés **Francis Bacon** en una serie de obras que pudo contemplar Charo Crego en el Museo del Prado en compañía de Ger, su marido y sus hijas, Clara y Lucía, en el año 2009. Como estas últimas no compartían el entusiasmo de sus padres por la fealdad de los rostros que pinta Bacon, es ésta una excelente ocasión para reflexionar sobre el **retrato**, los **sentidos** y las categorías de **lo bello y lo sublime**. En el retrato de Velázquez es **la mirada** y su espiritualidad la que fija la organización del resto de los elementos del rostro, mostrando su superioridad frente a los sentidos que necesitan del contacto —como es el caso del gusto, el olfato y el tacto—, y el pintor actúa de acuerdo con el canon de la **belleza**.

«La vista es el más perfecto y delicioso de todos nuestros sentidos», escribe el célebre escritor y político británico **Joseph Addison** en 1712. «Presenta al ánimo ideas más variadas, conversa con los objetos a mayor distancia y continúa más tiempo en acción sin cansarse ni saciarse tan pronto de lo que goza», continúa diciendo. La vista es pues, para Addison, «una especie de tacto más delicado y difuso», capaz de permitirnos acceder a «las partes más remotas del universo» y su principal virtud consiste en ser la fuente más importante de los placeres de la imaginación⁹. La vista, privilegiada ya por el viejo Platón, nos impone la **distancia** y **contención** que exigen **la belleza**.

Pero en los rostros que pintan El Bosco y Brueghel encontramos, además de ojos triunfantes, **bocas semiabiertas**. Su función es la de engullir, tragar y absorber. Por las bocas afiladas o desencajadas del *Guernica*, o del *Grito* de Munch se expresan los conflictos psicológicos y sociales del hombre moderno, perdiendo su condición de asimilación. En las **bocas abiertas** de los rostros de Bacon reconocemos la presencia del mundo del cuerpo y las pulsiones, de nuestra animalidad, sin más. En una entrevista llegó a afirmar «que le interesaban la forma de la boca y de los dientes y sus movimientos y que esperaba poder llegar a pintar un día la boca como Monet había pintado las puestas de sol» (p. 171). Quiere **mostrar** el grito de modo instantáneo, visceral, sin carga psicológica —no contarnos una historia—, pues su intención no es narrar el miedo, la angustia, el horror o



ESTUDIO DEL RETRATO DEL PAPA INOCENCIO X DE VELÁZQUEZ (1953), de Francis Bacon. Des Moines Art Center

el dolor, o la intensidad de las injusticias y miserias sociales. Por eso no podemos tomar distancia ante los cuadros de Bacon ni ejercer la contención: «nos conmueven o nos espantan», nos hacen perder el control «por su fuerza, rotundidad o violencia», como sucede con **«lo sublime»** desde los tiempos de Longino, sea por la desmesura de la naturaleza o fruto de la imaginación volcada en lo irracional.

Finalmente, la distinción entre **precio y valor** en el contexto del mercado del arte de las ferias, los marchantes, los tasadores y los galeristas nos permite abordar la cuestión del valor artístico de una obra y de la apreciación estética. Incluso en el caso extremo de las **falsificaciones** y los actos **iconoclastas**. Como nos recuerda **Marta Tafalla**, la apreciación estética alude a nuestra perspectiva o actitud (no por el objeto o entorno contemplado), es fundamentalmente desinteresada (no tratamos aquí de satisfacer necesidades biológicas o prácticas, ni resolver problemas con eficacia, rapidez y rendimiento, sino lograr una suerte de «placer intelectual») y nos abre a la comprensión profunda del mundo y de nosotros mismos: «Nos provoca emociones, nos genera inquietudes y dispara nuestra imaginación»¹⁰. El mercado que pone precio a las obras de arte es incapaz de acceder a esta dimensión antropológica y de descubrir lo universal en lo particular. Tampoco puede recrear el color azul interminable de las obras de **Yves Klein**, porque no es el color del dinero. 🍷

Rafael Guardiola Iranzo es Presidente de la Asociación Andaluza de Filosofía

⁹ Addison, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos* de The Spectator, Edición de Tonia Raquejo, Madrid, Visor Dis., 1991, pp. 129-131.

¹⁰ Tafalla, Marta, *Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animalista*, Madrid, Plaza y Valdés, 2019.

STEVE JOBS COMO MIGRANTE, grafiti en el campamento de refugiados de la ciudad francesa de Calais, realizado por Banksy en 2015 con el objetivo de llamar la atención sobre los beneficios de la migración



Entre Muros y Xenofobia

Por KAMAZÓN

EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS, HEMOS PRESENCIADO una oleada de migraciones masivas hacia los países ricos, impulsada por la búsqueda de mejores oportunidades económicas, la huida de conflictos y la falta de estabilidad en países en vías de desarrollo. Sin embargo, este fenómeno ha generado fuertes reacciones en el mundo desarrollado, destacando el aumento de la xenofobia, el ascenso de la extrema derecha, y políticas cada vez más restrictivas, como el levantamiento de muros y el cierre de fronteras.

Uno de los ejemplos más claros de este contexto es la política migratoria de Estados Unidos durante el mandato de Donald Trump, quien impulsó la construcción de un muro en la frontera con México como símbolo de su lucha contra la inmigración irregular. Más recientemente, el nombrado hace unos días presidente, ha demostrado en sus discursos una falta de respeto por la verdad e incluso recurrido a insultos para dividir, continúan siendo respaldados por sectores del electorado que no parecen tomar en cuenta estos factores al votar. Este fenómeno evidencia una preocupante tendencia a normalizar actitudes hostiles hacia la diversidad y a restar importancia a los valores éticos en favor de discursos nacionalistas o excluyentes. No deja de ser curioso y hasta sorprendente, que un personaje que se caracteriza por sus mentiras e impropiedades además de estar condenado y con causas pendientes, haya conseguido más de setenta y cinco millones de votos y vaya a ser, de nuevo, inquilino de la Casa Blanca. ¿Podemos preguntarnos cómo es posible elegir a un personaje de estas características? De todos es sabido que habla de las mujeres con desprecio («Cuando eres una estrella, te dejan hacer lo que sea. Puedes hacer cualquier cosa. Agarrarlas por... ya sabes.»); que se burló de la epidemia del COVID («Creo que deberíamos probar inyectando desinfectante.»); que trata a los emigrantes como violadores, camellos, criminales... («Cuando México envía a su gente, no envían a los mejores. Están trayendo drogas. Están trayendo crimen. Son violadores.»); que es un negacionista del cambio climático («El cambio climático es un invento creado por los chinos para hacer que la

manufactura estadounidense no sea competitiva.») y hasta puede permitirse cometer los mayores atropellos, hasta el homicidio, según nos cuenta («Podría pararme en la Quinta Avenida y dispararle a alguien, y no perdería votantes.») y esto podría continuar con un largo etc.

En Europa, la situación no es menos preocupante: países como Hungría, Polonia y otros del bloque oriental han implementado medidas estrictas contra los migrantes, rechazando las cuotas de refugiados propuestas por la Unión Europea. Al mismo tiempo, el aumento de la xenofobia en países como Francia, Alemania y Suecia ha sido aprovechado por partidos de extrema derecha que han ganado poder y visibilidad. Estas fuerzas políticas han centrado su discurso en el miedo a los inmigrantes, presentándolos como amenazas para la identidad cultural, la seguridad y el bienestar económico de sus naciones. Alemania ha tomado medidas drásticas con el cierre de fronteras en varias regiones. Recientemente, el gobierno italiano bajo el liderazgo de Giorgia Meloni ha adoptado una política de gran controversia para abordar la inmigración ilegal.

Meloni ha tomado la decisión de enviar a los migrantes ilegales a países fuera de Europa, como parte de su estrategia para reducir la presión migratoria sobre Italia y la Unión Europea. Esta medida ha generado críticas por parte de grupos de derechos humanos, pero ha sido aclamada por sectores que abogan por mayores restricciones en la inmigración.

La xenofobia no es un fenómeno nuevo, pero su ascenso en los últimos años ha sido preocupante.

Según datos recientes, el número de ataques racistas y contra inmigrantes ha aumentado significativamente en Europa y Estados Unidos. La narrativa que vincula a los inmigrantes con el desempleo, el crimen o la «pérdida» de la cultura nacional ha calado hondo en sectores de la población, especialmente entre quienes se sienten desplazados por la globalización y la crisis económica.

A lo largo de la historia, los muros han sido símbolo de separación, aislamiento y, sobre todo, miedo. Hoy en día, muchos países están levantando barreras físicas y legales

LA NARRATIVA QUE VINCULA A LOS INMIGRANTES CON EL DESEMPLEO, EL CRIMEN O LA «PÉRDIDA» DE LA CULTURA NACIONAL HA CALADO HONDO EN SECTORES DE LA POBLACIÓN, ESPECIALMENTE ENTRE QUIENES SE SIENTEN DESPLAZADOS POR LA GLOBALIZACIÓN Y LA CRISIS ECONÓMICA

para impedir la llegada de migrantes. El muro propuesto en la frontera de Estados Unidos con México, los alambrados en las fronteras europeas y las patrullas en el Mediterráneo son ejemplos claros de cómo las naciones ricas están cerrando sus puertas a quienes buscan una vida mejor.

Esto también refleja una erosión en los principios éticos y humanitarios que históricamente han sido baluartes de las democracias occidentales. Se están desmantelando políticas de acogida y asilo, reduciendo la migración a una cuestión de seguridad nacional, y olvidando el deber moral de ayudar a quienes escapan de situaciones insostenibles.

Una de las contradicciones más claras en el debate sobre la inmigración es que los países ricos, en lugar de intentar resolver las causas estructurales que provocan la emigración, simplemente intentan cerrarle la puerta.

La verdadera solución a largo plazo no pasa por levantar muros o cerrar fronteras, sino por abordar las raíces del



MAREA HUMANA (*Human Flow*, 2017), documental dirigido por el activista y artista contemporáneo chino Ai Weiwei

problema: la pobreza, la desigualdad, la corrupción y los conflictos en los países de origen. Ayudar a estos países a estabilizar sus economías, mejorar sus infraestructuras y combatir las causas de las crisis humanitarias permitiría que muchas personas no tuvieran que emigrar para sobrevivir. Sin embargo, esta es una tarea que exige cooperación global, voluntad política y una ética solidaria.

El Arte ha abordado los temas de la migración y la xenofobia, ya que el arte ha sido y es un poderoso vehículo para denunciar las injusticias y crear conciencia sobre estos problemas. Uno de los artistas contemporáneos más destacados que ha tratado este tema es **Ai Weiwei**, un artista chino conocido por sus comentarios críticos sobre los derechos humanos y la crisis de refugiados y un firme defensor de

los derechos de los migrantes y refugiados que ha dedicado gran parte de su obra reciente a visibilizar su sufrimiento y a cuestionar las políticas restrictivas de muchos gobiernos. Su documental *Human Flow* (2017) es uno de los ejemplos más impactantes de su trabajo sobre este tema.

La obra de **Ai Weiwei** no solo llama la atención sobre la urgente necesidad de respuestas humanitarias, sino que también critica los muros y las políticas de exclusión que muchos países han adoptado. Como él mismo dijo, «Los muros no detendrán la migración, sino que solo aumentarán el sufrimiento humano».



NO TODOS VAMOS EN EL MISMO BARCO (2015), grafiti de Banksy basado claramente en *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault

El Arte ha abordado los temas de la migración y la xenofobia, ya que ha sido y es un poderoso vehículo para denunciar las injusticias y crear conciencia sobre estos problemas



ACUARELA DE LA SERIE ITINERANTES, de Rodolfo Gil, donde trata el tema de la inmigración como un gran circo que deambula por los países desarrollados

LOS MUROS, LA XENOFOBIA Y EL ASCENSO DE LA EXTREMA DERECHA NO RESOLVERÁN LA SITUACIÓN, SINO QUE LA AGRAVARÁN

SANTIAGO SIERRA en la Bienal de Venecia de 2003

Otro artista que ha tratado este tema es **Banksy**, conocido por sus grafitis cargados de crítica social. En 2015, Banksy pintó varios murales en el campamento de refugiados de Calais, conocido como La Jungla, en Francia. Uno de los más icónicos muestra a Steve Jobs, fundador de Apple, como un refugiado, llevando un saco al hombro y un ordenador Macintosh en la otra mano. El mural recuerda que Jobs era hijo de un inmigrante sirio, desafiando la percepción de que los migrantes son una carga para las sociedades receptoras.

En el contexto español, el artista **Valentín Valero** ha trabajado el tema de los migrantes en sus fotografías y proyectos visuales. Valero ha documentado la vida de los migrantes africanos que llegan a las costas españolas en busca de un futuro mejor, retratando su resiliencia y las dificultades que enfrentan tanto en su viaje como en su integración en Europa.

Otro creador con obra destacada en cuanto a crítica social sobre la emigración es **Santiago Sierra**, que, en la obra titulada *Personas pagadas para permanecer dentro de cajas de cartón* (1999), denuncia las condiciones precarias de los inmigrantes y personas marginalizadas. También podemos recordar su intervención en la Bienal de Venecia de 2003, donde transformó el pabellón español en un manifiesto contra las fronteras al exigir a los visitantes la documentación acreditativa de su nacionalidad española (los «papeles») para acceder al recinto.

En Marbella, no podemos pasar por alto el trabajo de **Rodolfo Gil**, donde en sus ilustraciones aborda el tema de la

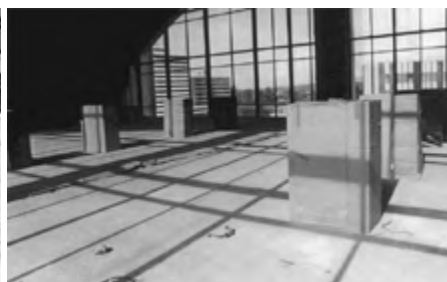
migración como un gran circo que deambula por los países desarrollados, un entretenimiento para las clases dirigentes que los acorralan y los temen a partes iguales sin buscar solución moral y ética para esa marea de personas que buscan su lugar en el mundo.

Estos artistas, entre otros muchos que tratan este tema, no solo subrayan algunas políticas que se están llevando a cabo en contra de la migración en el mundo contemporáneo, sino que también reflejan el dolor y la búsqueda de justicia. El arte, en este sentido, se convierte en un eco de las voces silenciadas, una denuncia contra la xenofobia y una llamada a la acción ética y humanitaria.

La crisis migratoria actual es un síntoma de problemas mucho más profundos. Los muros, la xenofobia y el ascenso de la extrema derecha no resolverán la situación, sino que la agravarán. Para abordar de forma efectiva y ética el fenómeno migratorio, los países ricos deben mirar más allá de sus fronteras y asumir su responsabilidad global. Ayudar a los países pobres, crear políticas de migración más justas y combatir el racismo y la xenofobia son pasos esenciales hacia un futuro más inclusivo y solidario.

Como bien dijo Nelson Mandela: «Superar la pobreza no es un gesto de caridad. Es un acto de justicia». Que este principio guíe nuestras acciones para enfrentar el desafío migratorio. 🌍

Kamazón es Artista



PERSONAS PAGADAS PARA PERMANECER DENTRO DE CAJAS DE CARTÓN (Edificio G&T, Ciudad de Guatemala, 1999), de Santiago Sierra



INFINITY MIRROR ROOMS,
de Yayoi Kusama

ENTRE LO EXTRAÑO, LO ABSURDO Y LO CUESTIONABLE

Por MANUEL PELÁEZ

«La mayor parte del arte contemporáneo se dedica exactamente a esto: apropiarse de la banalidad, el despojo y la mediocridad como valor y como ideología»

JEAN BAUDRILLARD

EL ARTE CONTEMPORÁNEO ES UN PANORAMA VASTO y diverso que refleja la complejidad de la sociedad actual. En su afán por romper con las tradiciones y explorar nuevas formas de expresión, muchos artistas han optado por caminos que pueden parecer extraños, absurdos o incluso cuestionables para el público general. Estas tendencias han generado debates sobre qué es realmente el arte y dónde se trazan los límites entre la innovación y la provocación vacía.

Galerías y museos en todo el mundo presentan obras que desafían las expectativas convencionales. Un ejemplo notable es el trabajo de **Yayoi Kusama**, artista japonesa conocida por sus instalaciones inmersivas llenas de puntos y espejos, como sus *Infinity Mirror Rooms*. Estas creaciones distorsionan la percepción del espacio y el tiempo, sumergiendo al espectador en un universo de lo más extraño.

Otro artista que juega con lo inusual es **Olafur Eliasson**, cuyas instalaciones manipulan elementos naturales como

la luz, el agua y la temperatura. Su obra *The Weather Project*, presentada en la Tate Modern de Londres, recreó un sol artificial dentro de la galería, transformando el espacio y provocando una respuesta emocional en los visitantes.

El Absurdo en el Arte

El absurdo ha encontrado su lugar en el mundo artístico actual. Obras como lienzos en blanco, películas interminables en las que el plano es siempre el mismo, esculturas invisibles o performances donde el artista permanece inmóvil durante horas son celebradas en ciertos círculos. Estas expresiones buscan, aparte de ser lo más estrafalarias posibles para llamar la atención de los medios de comunicación, desafiar las percepciones y provocar reflexiones profundas, aunque a menudo terminen causando confusión o incluso irritación en el público.

La obra *Io Sono* (Yo Soy) de **Salvatore Garau**, subastada en 2021, es un claro ejemplo de esta tendencia. La escultura invisible, que no tiene forma física, fue vendida por 15.000 euros. Garau explicó que su obra no es una ausencia física, sino un espacio lleno de energía que toma forma en la mente del espectador, basando su concepto en teorías de la física cuántica.

Otro de los artistas que también exploró el arte inmaterial en los años 60 y 70 con su proyecto de galerías inexistentes fue **Bob Barry**. En 1969, anunció exposiciones en galerías ficticias en Ámsterdam, Turín y Los Ángeles, pero los visitantes se encontraban con espacios vacíos. Su enfoque conceptual invitaba a reflexionar sobre la experiencia artística más allá del objeto físico.

Yves Klein, conocido por su monocromático *International Klein Blue* (IKB), realizó en 1958 su célebre *Exposición del Vacío* en la galería *Iris Clert* de París. En esta exposición, Klein no mostró ninguna obra física, sino que presentó un espacio completamente vacío. Según él, este vacío estaba lleno de «sensibilidad pictórica», desafiando la percepción del público sobre lo que constituye una obra de arte.

Además, Klein desarrolló un sistema por el cual vendía «zonas de sensibilidad pictórica inmaterial» a coleccionistas, quienes recibían un recibo certificado como único componente tangible de la transacción. En un acto ritual, algunos coleccionistas optaban por quemar el recibo mientras Klein arrojaba láminas de oro al río Sena, simbolizando un intercambio espiritual entre lo material y lo inmaterial.

En contraste con ese vacío, sencillez y minimalismo de muchas obras actuales, muchos artistas juegan con la

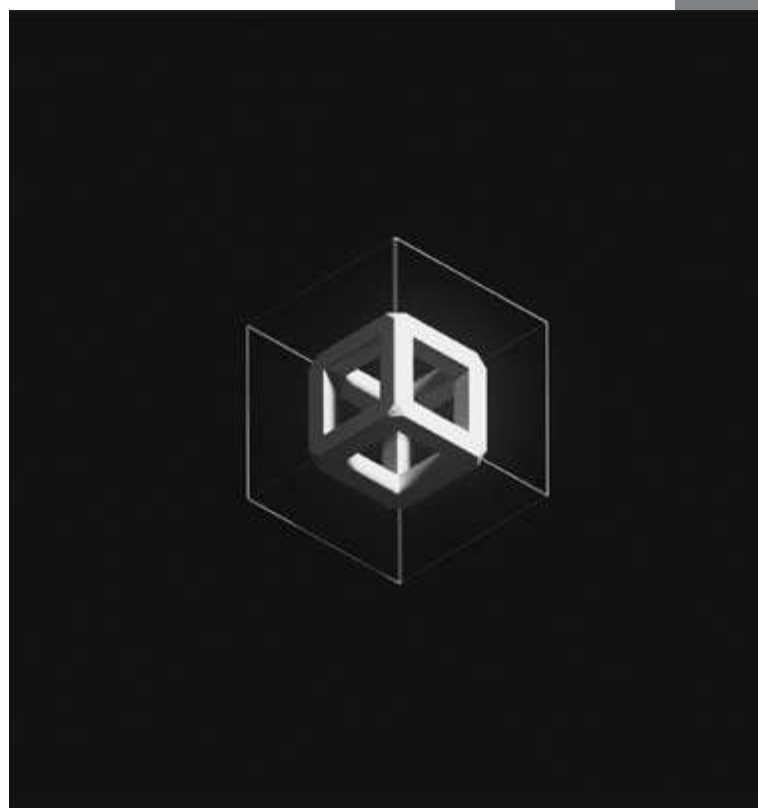


LA PALABRA PINTADA (Tom Wolfe, 1975), nos plantea si, en este tipo de arte, la imagen sobra y el verdadero arte está en las palabras

explicación de su obra (a veces de una extensión casi infinita) dando una importancia capital a la palabra, como nos recuerda **Tom Wolfe** en su libro «*La palabra pintada*». En este tipo de arte, la explicación de la obra por medio de la palabra pasa a ser totalmente necesaria. Es curioso ver cómo se cambia la famosa frase de «vale más una imagen que mil palabras» por otra que dice: «son necesarias las mil palabras para explicar una imagen», de tal forma que esa imagen no consigue la categoría de arte si no va acompañada de esas palabras, planteándose muchas veces si el verdadero arte está en las palabras y hasta si la imagen sobra.

El Fenómeno de los NFTs

Los **NFTs** (Tokens No Fungibles) han transformado el mercado del arte digital. Artistas como **Beeple** han vendido obras digitales por sumas exorbitantes, como su collage *Everydays: The First 5000 Days*, que fue subastado por 69 millones de dólares. Los NFTs representan la propiedad de un objeto digital mediante blockchain, lo que asegura su autenticidad y escasez, pero han sido objeto de críticas por la especulación y la falta de contenido en algunas transacciones.



THE FUNGIBLE COLLECTION (Pak, 2021)

Pak, otro artista influyente en este espacio, lanzó *The Fungible Collection*, que jugaba con la idea de lo fungible y lo no fungible. Una de las piezas más destacadas, *The Cube*, permitía a los compradores adquirir cubos digitales, reflejando el número de cubos poseídos en la visualización de la obra. En dos días, consiguió 17 millones de dólares vendiendo esos cubos.

Reflexiones sobre el Valor del Arte

El arte conceptual, representado por artistas como **Maurizio Cattelan** con su provocativa obra *America* (un inodoro de oro macizo), o **Jeff Koons**, conocido por su serie de *Balloon Dogs* (esculturas de acero de grandes dimensiones basadas en globos inflables), han suscitado un debate sobre el valor real de las obras de arte que priorizan lo espectacular sobre lo profundo. Muchas veces, estas obras se consideran como productos de la comercialización excesiva, donde el valor artístico parece ser sustituido por el valor de mercado.

El arte ha sido históricamente un medio para desafiar las creencias establecidas, y cuando se trata de religión, este desafío puede resultar especialmente controvertido



THE HOLY VIRGIN MARY (Chris Ofili, 1996)



PISS CHRIST (Andrés Serrano, 1987)

El Arte Provocador y la Religión

El arte ha sido históricamente un medio para desafiar las creencias establecidas, y cuando se trata de religión, este desafío puede resultar especialmente controvertido. Ejemplos como el de **Maurizio Cattelan**, con su obra *La Nona Ora* (que representa al Papa Juan Pablo II golpeado por un meteorito), y **Chris Ofili**, con *The Holy Virgin Mary*, son ejemplos de piezas que han generado intensas controversias. En particular, la obra de Ofili empleaba excremento de elefante y figuras pornográficas recortadas, lo que se interpretó como una crítica a la santidad de las imágenes religiosas.

Otro ejemplo emblemático es el de **Andrés Serrano** y su obra *Piss Christ*, que desató una tormenta mediática en 1987. La pieza mostraba un crucifijo sumergido en orina, lo que fue visto como una blasfemia por sectores religiosos y conservadores. Serrano defendió su obra como una crítica a la comercialización y trivialización de los símbolos religiosos en la cultura contemporánea. *Piss Christ* sigue siendo un ejemplo claro de la tensión entre la libertad artística y el respeto a las creencias religiosas, invitando a reflexionar sobre cómo los símbolos sagrados pueden perder su significado original cuando son banalizados.

Numerosas obras han suscitado debates similares, destacándose más por la polémica que por el consenso. Entre ellas, podemos mencionar *La Última Cena* (1998), de **Renée Cox**, que es una recreación fotográfica de la famosa obra de Da Vinci, donde la artista se representa a sí misma desnuda como Cristo, rodeada de apóstoles racialmente diversos. Fue vista como una crítica al racismo y al machismo en la religión.

Otra obra que consiguió numerosas críticas fue *Holy Trinity* (2011), de **Paul Fryer**, en la que se muestra a Jesús en una



LA ÚLTIMA CENA (Yo Mama's Last Supper, 1996), de Renée Cox

(Foto: By Renée Cox - <http://www.reneecox.org/yo-mamas-last-supper>, Fair use, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=38068829>)

silla eléctrica en lugar de la cruz, invitando a reflexionar sobre la violencia y el sacrificio en la sociedad moderna.

Estas obras han generado intensos debates sobre los límites de la libertad artística, la crítica cultural y la provocación, especialmente en relación con las religiones.

El Propósito del Arte Contemporáneo

El arte contemporáneo nos desafía a reconsiderar nuestras definiciones y expectativas sobre lo que constituye el arte. Si bien es esencial que el arte evolucione, es igualmente importante que mantenga un equilibrio entre la innovación y la capacidad de comunicación efectiva con el público.

El arte actual, complejo y a veces contradictorio, nos invita a explorar nuevas formas de entender el mundo, cuestionando nuestras percepciones. Sin embargo, es fundamental que no nos alejemos de la esencia del arte: comunicar, emocionar y provocar reflexiones profundas. La autenticidad y la honestidad deben prevalecer, asegurando que el arte siga siendo un espejo fiel de nuestra experiencia colectiva.

Quizás estemos asistiendo a lo que muchos artistas definen como la muerte del arte. En este contexto cabría citar la instalación de la artista iraní **Chohreh Feyzjdjou** en la *Documenta de Kassel* de 2002, que se valoró como una metáfora de la muerte del arte, en la que estaban colocados montones de lienzos enrollados cubiertos de pigmento negro.



CHOHREH FEYZDJOU (1955-1996) fue una artista iraní conocida por la escultura y el arte de instalación

«Mensajes Invisibles»

Esta obra invita al espectador a reflexionar sobre el poder de lo invisible, aquellos pensamientos, formas, imágenes, deseos o miedos que todos llevamos dentro. A través de una combinación de luz ultravioleta y pintura invisible, esta instalación busca mostrar aquello que usualmente queda oculto.

Descripción de la obra:

1. Carteles de Mensajes Ocultos:

- En las paredes de la galería se colocan lienzos blancos o carteles en blanco aparente. Sin embargo, cada lienzo está pintado con frases, dibujos o ideas, usando tinta invisible (visible solo bajo luz ultravioleta).
- Al entrar, el espectador solo ve una galería minimalista, casi vacía. Pero, al entregarles una linterna de luz ultravioleta, se les permite explorar los mensajes ocultos en las paredes.

2. Espejo de Palabras No Vistas:

- Instalar un espejo con palabras escritas con tinta invisible en el marco. Solo cuando el visitante ilumine ciertas zonas con la luz ultravioleta, aparecerán frases como «Lo que no dices», «Lo que ocultas» o «¿Qué dirías si nadie pudiera verte?», invitando al espectador a decirse a sí mismo eso que normalmente se calla.

Justificación:

«Mensajes Invisibles» es una obra que invita a los espectadores a reflexionar sobre la dualidad de lo visible y lo oculto en la comunicación humana. En una sociedad donde se nos anima a compartir casi todo, aún hay muchas cosas que preferimos mantener en la oscuridad: pensamientos, sentimientos y deseos que permanecen sin decirse. Esta instalación permite a los visitantes «revelarse» a sí mismo, estos mensajes secretos, creando una atmósfera de intimidad y misterio, al tiempo que los confronta con la paradoja de la invisibilidad en la era de la sobreexposición.

Quizás tenga razón **Maurizio Cattelan** cuando dice: «El arte está muerto. ¡Larga vida al arte!». 🌱

VICENTE ALEIXANDRE Y MERLO
(Sevilla, 26 de abril de 1898-Madrid, 14 de diciembre de 1984), considerado uno de los grandes poetas españoles del siglo XX, destacado miembro de la Generación del 27, fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1977

(Sevilla, 26 de abril de 1898-Madrid, 14 de diciembre de 1984), considerado uno de los grandes poetas españoles del siglo XX, destacado miembro de la Generación del 27, fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1977.



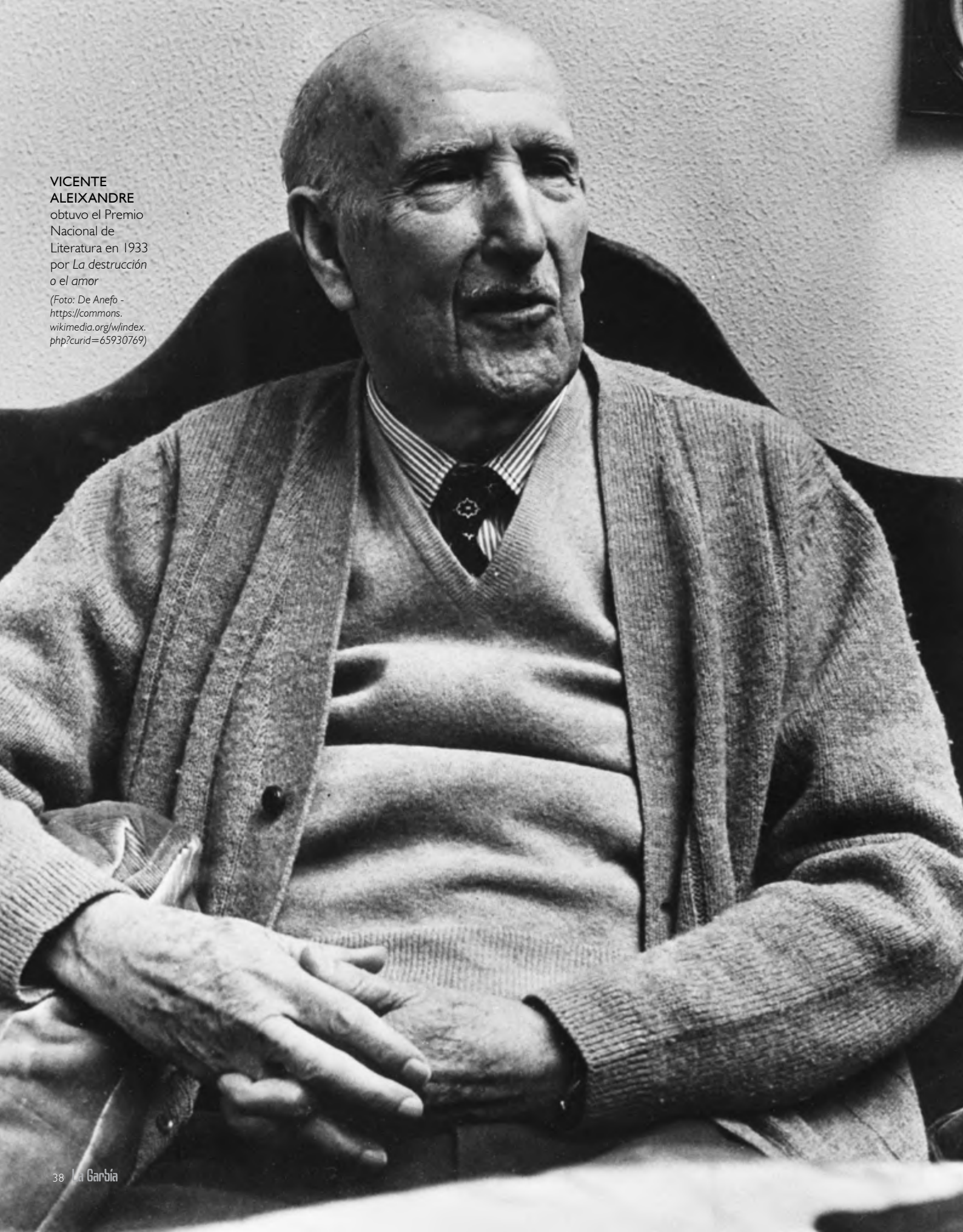
READ THE

THE SPANISH SOCIETY OF AMERICA
CANO CARCÍA LORCA
ANTICLOCKWISE LA POESÍA CANARIA
DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA
ARBOR

ARTES HISPANICAS HISSA

VICENTE
ALEIXANDRE
obtuvo el Premio
Nacional de
Literatura en 1933
por *La destrucción
o el amor*

(Foto: De Anefo -
[https://commons.
wikimedia.org/w/index.
php?curid=65930769](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=65930769))



Volando a la región donde nada se olvida. Aleixandre

Por AURORA GÁMEZ ENRÍQUEZ

LA OBRA POÉTICA DE VICENTE ALEIXANDRE presenta varias etapas: pura, surrealista y de vejez. De la segunda etapa podríamos hablar de *Espadas como labios*, (1932); *La destrucción o el amor*, (1935) o *Sombra del Paraíso*, (1944), estos tres poemarios son de estética surrealista y/o de expresión cercana a la escritura automática. En este artículo nos ocuparemos de su etapa surrealista y como representación máxima *LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR*.

Podemos decir que la obra poética *La destrucción o el amor*, escrita por Vicente Aleixandre entre 1932 y 1933, es una obra esencial en la poesía del autor y en la literatura española del siglo XX. Supone un estudio profundo de los temas: Amor o Destrucción, Eros o Tánatos, Amor o Muerte; una intensa exploración en la que el poeta nos ofrece una visión del mundo donde la belleza y el horror conviven en un delicado equilibrio. La obra sigue siendo, a día de hoy, un referente en la poesía contemporánea, tanto por su innovación formal como por la profundidad de sus temas, que siguen resonando con fuerza en la sensibilidad de la sociedad actual.

Situando al autor y a su obra escrita en los años 1932-1933, momento en que España estaba gobernada por la Segunda República, un régimen democrático que había generado grandes expectativas de modernización y reformas. Sin embargo, los desafíos económicos, las tensiones sociales y las divisiones ideológicas hicieron que la situación política fuera inestable. En medio de este convulso panorama, la literatura española experimentó una profunda efervescencia creativa,

*Un pájaro de papel en el pecho
dice que el tiempo de los besos no ha llegado;
vivir, vivir, el sol cruje invisible,
besos o pájaros, tarde o pronto o nunca.*

VICENTE ALEIXANDRE

marcada por la búsqueda de nuevas formas de expresión y la influencia de las tensiones sociales y políticas del momento. La Generación del 27, un grupo de poetas y escritores que habían surgido en los años 20, continuaba siendo una fuerza dominante en la literatura española. Autores como Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Pedro Salinas seguían publicando obras innovadoras que mezclaban tradición y vanguardia. Lorca, en particular, fue una figura destacada en 1933 con el estreno de su obra de teatro «Bodas de sangre», que reflejaba la tensión entre el destino trágico y la lucha por la libertad individual, temas profundamente conectados con el ambiente de la época.

La destrucción o el amor es una obra poética emblemática dentro de la poesía surrealista española, y una de las más reconocidas en la trayectoria de Vicente Aleixandre, quien recibió el Premio Nacional de Literatura en 1933 por esta

creación. Publicada en 1935, la obra representa un punto culminante en la evolución del poeta, marcada por una intensa exploración de la relación entre la vida, el amor y la muerte, a través de un lenguaje poético innovador y profundamente introspectivo.

La obra se compone de poemas que giran en torno a la dicotomía del amor como fuerza creadora y destructora. Te sumerge en un universo donde el amor no es un sentimiento idílico, sino una fuerza arrolladora que devora y transforma. Este amor, que a menudo se manifiesta como una pasión desbordante, también se presenta como una forma de destrucción, reflejando las tensiones internas del ser humano frente a la fragilidad de la existencia. Como señaló el crítico literario José Ángel Valente¹, «Aleixandre aborda en este libro una concepción cósmica del amor, que a su vez es indisolublemente ligada a la destrucción, como dos caras de una misma moneda». *La destrucción o el amor*, tiene un lenguaje en el que predomina el verso libre, aunque también se emplean estrofas de corte clásico, como la lira, es una poesía llena de imágenes oníricas y metáforas poderosas. La influencia del surrealismo es evidente en su uso de imágenes que trascienden lo racional, creando una atmósfera donde el subconsciente cobra protagonismo. El crítico Dámaso Alonso, en una reseña publicada en Revista de Occidente, señaló que «en este libro, Aleixandre logra un equilibrio entre la fluidez irracional del surrealismo y una reflexión poética que profundiza en las dimensiones más oscuras del alma humana». Uno de los poemas más representativos de la obra es «Se querían», donde Aleixandre muestra la unión de los amantes como un proceso inevitable de fusión y destrucción mutua. A través de una sucesión de imágenes viscerales, el poema describe el amor como una fuerza que aniquila las identidades individuales, en un proceso de despersonalización y muerte simbólica. Este poema es un ejemplo claro de cómo el autor utiliza el surrealismo para explorar temas universales, como el deseo, la identidad y la aniquilación:

SE QUERÍAN

Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada,
labios saliendo de la noche dura,
labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?
Se querían en un lecho navío, mitad noche, mitad luz.

Se querían como las flores a las espinas hondas,
a esa amorosa gema del amarillo nuevo,
cuando los rostros giran melancólicamente,
giralunas que brillan recibiendo aquel beso.

Se querían de noche, cuando los perros hondos
laten bajo la tierra y los valles se estiran

como lomos arcaicos que se sienten repasados:
caricia, seda, mano, luna que llega y toca.

Se querían de amor entre la madrugada,
entre las duras piedras cerradas de la noche,
duras como los cuerpos helados por las horas,
duras como los besos de diente a diente solo.

Se querían de día, playa que va creciendo,
ondas que por los pies acarician los muslos,
cuerpos que se levantan de la tierra y flotando...
Se querían de día, sobre el mar, bajo el cielo.

Mediodía perfecto, se querían tan íntimos,
mar altísimo y joven, intimidad extensa,
soledad de lo vivo, horizontes remotos
ligados como cuerpos en soledad cantando.

Amando. Se querían como la luna lúcida,
como ese mar redondo que se aplica a ese rostro,
dulce eclipse de agua, mejilla oscurecida,
donde los peces rojos van y vienen sin música.

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

La obra se compone de poemas que giran en torno a la dicotomía del amor como fuerza creadora y destructora

El poeta y crítico Luis Cernuda destacó en su análisis que «la poesía de Aleixandre no se limita a exponer el amor como un sentimiento humano, sino que lo sitúa en el contexto de la naturaleza y el cosmos, dotándolo de una dimensión universal». Esta universalidad es uno de los aspectos

más elogiados de la obra, ya que el amor y la destrucción no son sólo temas humanos, sino también fuerzas que rigen el universo entero, en una visión casi panteísta del mundo. La estructura del libro es también un reflejo de su temática central. Los poemas están dispuestos de manera que el lector percibe un viaje emocional y espiritual, desde la exaltación del amor hasta la inevitabilidad de la destrucción. Cada poema es una pieza en el rompecabezas de la condición humana, explorada desde la perspectiva de un poeta que busca respuestas más allá de lo visible y lo tangible. Otro aspecto destacado en la obra es el uso del simbolismo. La naturaleza juega un papel crucial en la poética de Aleixandre, donde los elementos naturales, como el agua, la tierra, el fuego y el aire, se convierten en metáforas de los estados emocionales del ser humano. Como apuntó el poeta y crítico Pedro Salinas, «en *La destrucción o el amor*, la naturaleza no es un simple telón de fondo, sino un protagonista activo que participa en el drama existencial del hombre». En cuanto a su estilo, Aleixandre utiliza un verso libre que fluye con

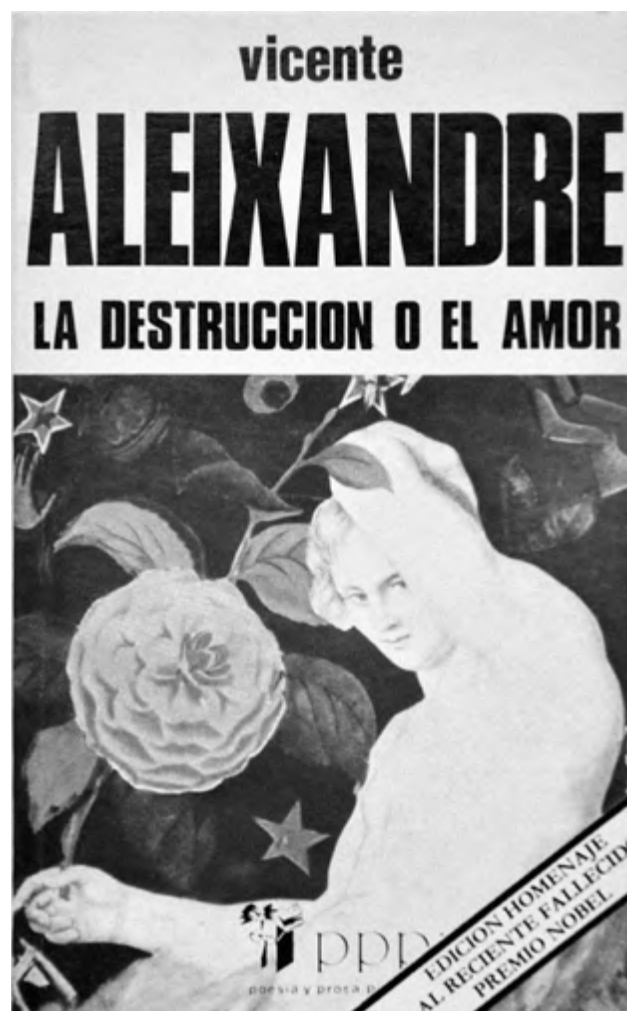
¹ José Ángel Valente Docasar (Orense, 1929 - Ginebra, 2000) poeta, ensayista y traductor español.

una cadencia casi musical, donde la repetición de ciertas imágenes y conceptos crea un ritmo hipnótico. Esta musicalidad es uno de los elementos que hace que la obra sea tan impactante a nivel sensorial, sumergiendo al lector en un estado de contemplación poética. Según Vicente Gaos, «la obra de Aleixandre en *La destrucción o el amor* representa uno de los momentos más altos de la lírica española del siglo XX, por su capacidad para fusionar forma y contenido en una expresión poética de gran fuerza y belleza». En el poema *Unidad en ella*², refleja la unión amorosa en un sentido cósmico y metafísico, donde el amor es una fuerza que unifica al ser con el universo: «Cuerpo feliz que fluye entre mis manos / rostro amado donde contemplo el mundo / donde graciosos pájaros se copian fugitivos, / volando a la región donde nada se olvida.» Aleixandre explora el amor desde una perspectiva existencial y cósmica, caracterizada por un lenguaje lleno de imágenes intensas y surrealistas. El Jurado del Premio Nobel, 1977, enunció las razones por la cual se le concedía el premio a Vicente Aleixandre: «Por una creativa escritura poética que ilumina la condición del hombre en el cosmos y en la sociedad actual, al mismo tiempo que representa la gran renovación de las tradiciones de la poesía española entre guerras». En su excelente y emotivo discurso de entrega del premio en Estocolmo se acordó de sus compañeros y amigos poetas: «... La generación del 27 no quiso desdenar nada de lo mucho que seguía vivo en ese largo pretérito, abierto de pronto ante nuestra mirada como un largo relámpago de ininterrumpida belleza. No fuimos negadores, sino de la mediocridad; nuestra generación tendía a la afirmación y al entusiasmo, no al escepticismo ni a la taciturna reticencia».

Se cumplen 40 años de la concesión del Premio Nobel a este insigne escritor español, que expertos en su obra analizan desde una perspectiva poliédrica y heterogénea³; un poeta que eligió la poesía como compañera de vida y «avasalladora necesidad», según Alejandro Duque Amusco, editor y experto en su biografía y obra poética.

Estudios críticos para seguir profundizando, son: *Vicente Aleixandre. La poesía de Vicente Aleixandre*, Carlos Bousoño (1977); *Vicente Aleixandre: Pasión de la tierra y del hombre*, Alejandro Duque Amusco (1989); *LA POESÍA DE VICENTE ALEIXANDRE. 40 años después del Nobel*, Francisco Morales Lomas y Remedios Sánchez García (Coordinadores), Red Internacional de Universidades Lectoras, Marcial Pons, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, (2017).

Estos estudios son fundamentales para entender *La destrucción o el amor* en su totalidad, tanto desde una perspectiva estilística como temática. La obra sigue siendo un referente dentro de la poesía surrealista y simbolista de la Generación del 27. 🌿



LA NATURALEZA JUEGA UN PAPEL CRUCIAL EN LA POÉTICA DE ALEIXANDRE, DONDE LOS ELEMENTOS NATURALES, COMO EL AGUA, LA TIERRA, EL FUEGO Y EL AIRE, SE CONVIERTEN EN METÁFORAS DE LOS ESTADOS EMOCIONALES DEL SER HUMANO

² Unidad en ella. *La destrucción o el amor*. Vicente Aleixandre. Poema en que refleja la unión amorosa en un sentido cósmico y metafísico, donde el amor es una fuerza que unifica al ser con el universo.

³ Sur Revista de Literatura. N° 11 Homenaje a Vicente Aleixandre. www.sur-revista-de-literatura.com Antonio G. Velasco, Francisco Morales Lomas, Albert Torés, Sebastián Gámez Millán, Antonio Moreno Ayora, Inmaculada G. Haro, Joaquín Albarracín de la Rosa, Aurora Gámez Enríquez. Grupo Málaga (España) (2018).

ALEIXANDRE

CONSUMACIÓN Y CONOCIMIENTO

(De senectute)

Por JOSÉ BIEDMA LÓPEZ

ALEIXANDRE HIZO DE LA POESÍA RELIGIÓN, PERO religión terrenal estamundana, no ultramundana¹. «... Aquí a mis pies lianas / bullen, y sienten que tierra es todo, y nada / es diferente. El cielo no es distinto. El ave es tierra y vuela» (EL SOLDADO²). Demostró así que es posible andar y estar sublime, incluso extasiado, sin hacerse ilusiones. Sorprende gratamente que en su vejez alcanzara sobresalientes cotas de originalidad y madurez, y que fuesen congruentes con su lirismo anterior como recreación metafísica, pero no insensible o solamente pensada, sino todo lo contrario: una visión de la dramática condición humana inmersa en el misterio del mundo, como la de aquel que es capaz de sondear lo numinoso y conocer e intentar comprender el sentirse vivo³ sin hacerse ilusiones trans o ultramundanas. «La dignidad del hombre está en su muerte», sentencia en EL LÍMITE, desde la cima de su vejez. Es posible volver a ser joven desde la vejez, en esa

«Hacer es vivir más, o haber vivido,
O ir a vivir. Quien muere vive, y dura»

(VICENTE ALEIXANDRE,
Poemas de la consumación)

afinidad se entienden el nieto y el abuelo y, a veces, también el maestro y el discípulo.

En este artículo nos centramos en los dos últimos poemarios que publicó en vida: *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974)⁴. Del primero de estos libros escribe el poeta a modo de prólogo que «intenta cantar con grave voz y ademán consecuente la situación del viejo que vive la plena conciencia de la juventud como el equivalente de la única vida. Lo demás es sombra, olvido». Lo trata de «libro trágico», más que elegíaco, que pone en valor *la consumación* como *sombría iluminación*. «... Oh, si vivir es consumirse, ¡muere!». «No es tu final como una copa vana / que hay que apurar. Arroja el casco, y muere» (EL OLVIDO). «La vejez es cruda y verde para un dios» (*Eneida*, 304).

Aleixandre sigue ahora empleando elementos irracionales pero sin suponer con ello un retorno a su etapa surrealista⁵. Se explica así: «Traté, pues, de irracionalizar el elemento expresivo ‘desde’ la experiencia del realismo». Para Aleixandre, que escribe casi todos estos poemas —menos uno que procede de 1958— cumplidos los sesenta y siete años, «la decadencia añade verdad, que no halaga». Se muestra durísimo y franco en ROSTRO FINAL cuando refiere a la desnudez impúdica, a la indignidad de la vejez, a «la gota turbia que hace el ojo, y el hueco o sima donde estuvo la boca y falta»⁶. «Y allí entre hierros vemos la mentira final. La ya no vida».

¹ Arthur Lovejoy ha estudiado esta posición metafísica o idea de estamundaneidad por oposición a la idea de ultramundaneidad en *La gran cadena del ser*, Barcelona 1983.

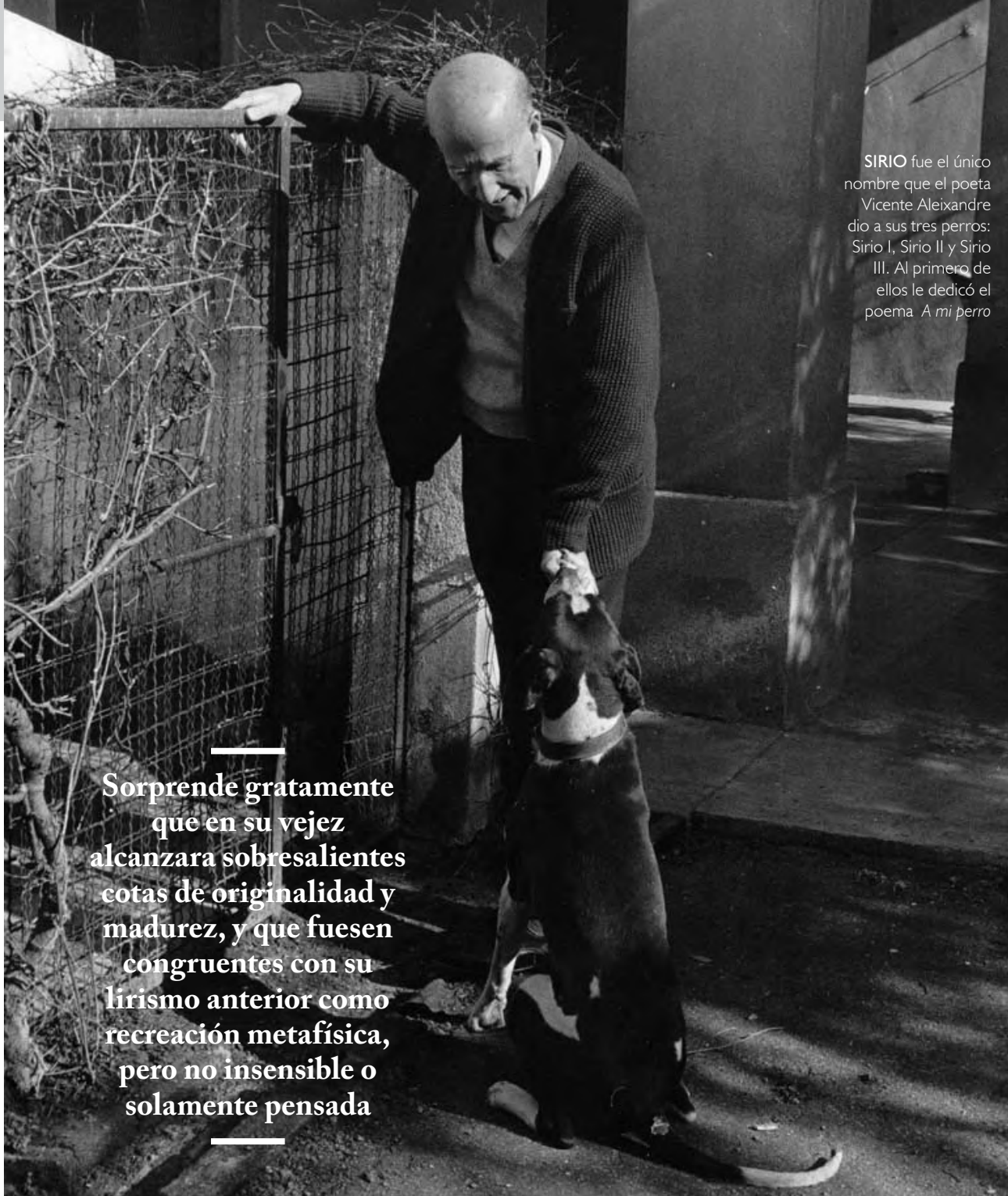
² En *Diálogos del Conocimiento* (DDdC). Recojo los títulos y personajes en mayúsculas. Creo que Aleixandre, hubiera suscrito también sobre el Paraíso lo que Ciorán: «El Paraíso era el lugar donde todo se sabía, pero nada se explicaba. El universo anterior al pecado, anterior al comentario».

³ Aleixandre opone el pensar al sentir, «el sentimiento es luz», mientras «la oscuridad puede pensar, y habita / un cosmos como un cráneo». Hubiera suscrito la afirmación de Fernando Pessoa (diez años mayor): «Sentir es pensar sin ideas, y por eso sentir es comprender».

⁴ Para ambas obras hemos usado el segundo volumen de las *Obras completas* de Vicente Aleixandre editadas por Aguilar en 1978.

⁵ Aleixandre cultivó lo que llamó «surrealismo» (no surrealismo) después de la publicación de *Ámbito* (1928): Imaginería onírica en versículos sin rima. Imágenes visionarias. Estética irracionalista, escritura semiautomática... Nunca se entregó a los excesos del automatismo vanguardista francés, siempre estuvo presente en él, en *Pasión de la tierra* verbigracia, la conciencia artística. Aleixandre leyó con provecho la obra de Freud, quien «sajó honduras de la psique». Al tanto de las inmersiones bretonianas en lo surreal, puede que fuese el andaluz quien supo sacarle a esa vanguardia su mejor ganancia poética.

⁶ En su *Discurso de Inauguración del Curso 2014-2015* en el Paraninfo de la universidad granadina, Antonio Carvajal, a quien Aleixandre dedicó uno de los poemas de *Diálogos del conocimiento* (con Carlos Villarreal), refiere al herpes que casi cegó al poeta y le atormentó hasta el último día, así como



SIRIO fue el único nombre que el poeta Vicente Aleixandre dio a sus tres perros: Sirio I, Sirio II y Sirio III. Al primero de ellos le dedicó el poema *A mi perro*

**Sorprende gratamente
que en su vejez
alcanzara sobresalientes
cotas de originalidad y
madurez, y que fuesen
congruentes con su
lirismo anterior como
recreación metafísica,
pero no insensible o
solamente pensada**

Así de rotundo acaba en este tremendo poema mostrando su capacidad para embellecer y musicalizar lo que en realidad es feo y triste: la vejez, «puerto de todos los males», como dijo Séneca... «Pero la carne es sueño / si se la mira, pesadilla si se la siente. / Visión si se la huye. / Piedra si se la sueña. // Calla junto a la roca, y duerme» (PERMANENCIA).

Tampoco nos salva la palabra. De poco sirve idolatrar el lenguaje, aunque sea, como el del poeta, justo, cuidadísimo,

muy medido y meditado: «No importan los emblemas / ni las vanas palabras que son un soplo sólo», «Vivir no es suspirar o presentir palabras que aún nos vivan». Más importa el eco del amor perdido... Y aunque dormir nos libra del dolor, tampoco dormir es vivir. «Las palabras mueren / bellas son al sonar, mas nunca duran». Para el poeta, «conocer no es lo mismo que saber», porque «saber es alentar con los ojos abiertos. / ¿Dudar...? Quien duda existe. Sólo morir es ciencia», escribe en SIN FE⁷. Y en EL COMETA concluye: «Así niños y

a otras decadencias físicas que privaron a Aleixandre de su «alta gallardía». Cuenta Carvajal lo siguiente: «Le enseñé mi poema 'Máscara impune', me dijo 'Eso es mío'. Le respondí que ya era de todos, que había publicado el poema y se me había incorporado esa expresión como un hecho de lengua y lo usaba como tantas citas de Garcilaso y Fray Luis de León. Me tomó las manos, me pidió que me acercara y me besó la frente. Sentí que me derretía, fue como un sacramento. Era todo un señor, y cómo trasminaba respeto y libertad. Lo añoro con la alegría de haber sido amigo suyo».

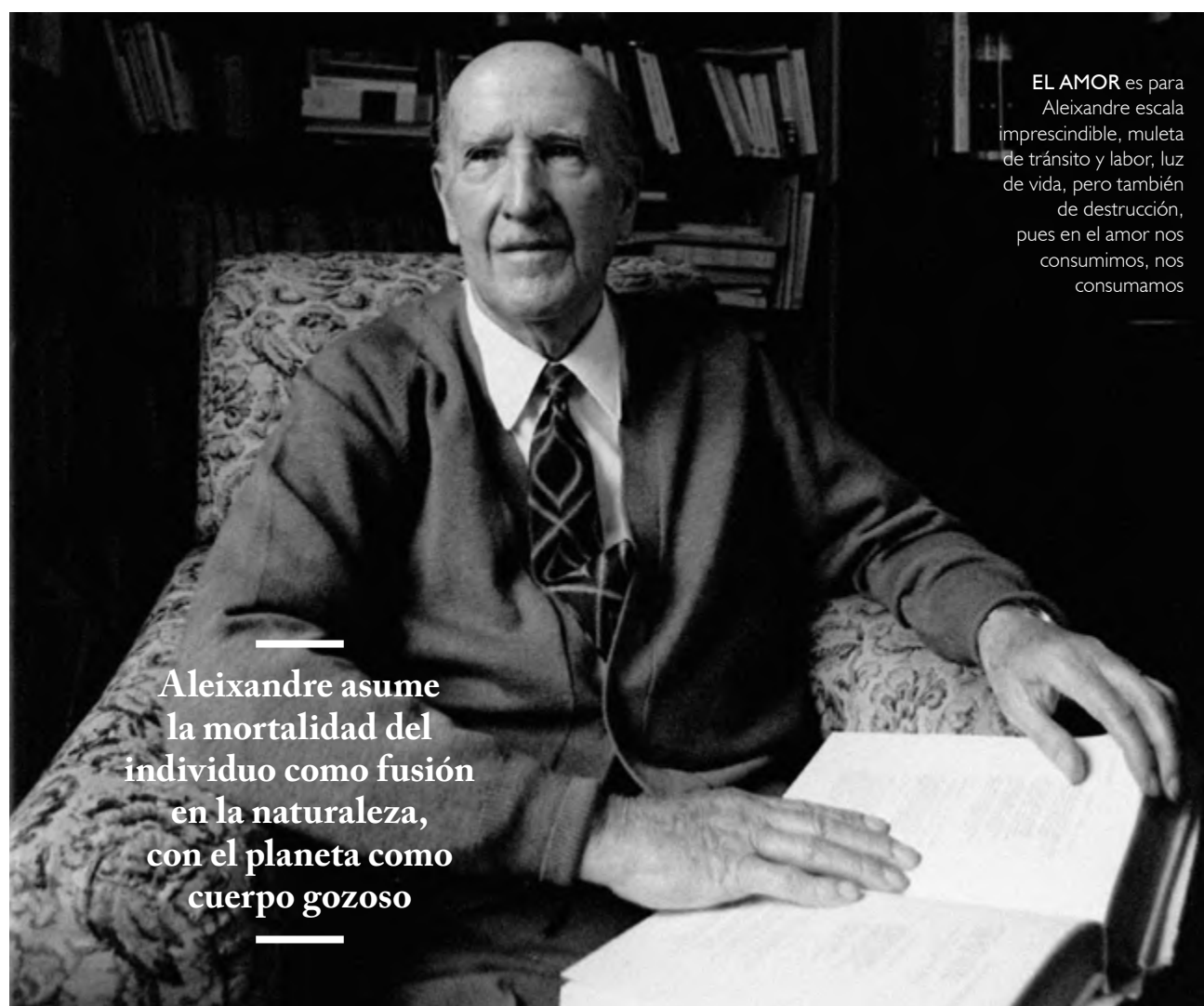
⁷ Y EL DIRECTOR DE ESCENA afirma: «La ciencia es un dominio donde el hombre se pierde».

hombres / pasan. El hombre duda. / El viejo sabe. Sólo el niño conoce. / Todos miran correr la cola vívida». En pocas palabras «Amar es conocer», porque «todo el calor del mundo ardió en el labio» y «por un beso viviste, mas [sic] de un cosmos».

Hasta el final la estética aleixandrina es materialista, de un pesimismo cósmico (tan diversa del optimismo de Jorge Guillén), de un panteísmo tan místico como dramático. Aleixandre asume la mortalidad del individuo como fusión en la naturaleza, con el planeta como cuerpo gozoso. Asume la vejez: «Ayer vivió, mañana ya ha pasado», dice EL VIEJO⁸ en su Soledad⁹, «diosa sin brazos», «Qué soledad de lumbres apagadas». Lo intolerable de la verdad es que en la mente de un dios un hombre vive, pero pronto es olvido —según canta LA VIEJA.

«En esta herida está el vivir...». Advine al mundo —dice EL NIÑO—..., como sombra que atraca en la noche, «...som-

bra polvorosa, humo estallado, humo que resultas / como una idea muerta tras su nada»... «Pasé como una piedra y fui a la mar», trina al alba con plumaje de ALONDRA. Sobras somos sólo, fantasmas, pero «un fantasma no muere mientras ama». «Yo nací para el mundo. Para amar... Me despeño, pues amo». Es el amor para Aleixandre escala imprescindible, muleta de tránsito y labor, luz de vida, pero también de destrucción, pues en el amor nos consumimos, nos consumamos. La vida es hermosa sólo porque se ofrece como amor, pronunciándose como un desear inminente. Lo dice EL TORO; «Cuán hermosa es la vida, su materia tan bella, / corporal, revelada bajo un sol / y retándome. / Invitando. Y se ofrece, como amor, pronunciándome...». El poeta celebra el amor como fuerza natural ingobernable, que destruye todas las limitaciones del ser humano, y critica los convencionalismos con que la sociedad intenta apresarlos. «Porque nunca nació quien no amó, / ni dio luz en su vida»¹⁰. «El amador —dice Vicente Aleixandre— lleva una carga



**Aleixandre asume
la mortalidad del
individuo como fusión
en la naturaleza,
con el planeta como
cuerpo gozoso**

EL AMOR es para
Aleixandre escala
imprescindible, muleta
de tránsito y labor, luz
de vida, pero también
de destrucción,
pues en el amor nos
consumimos, nos
consumamos

⁸ Citamos directamente las palabras y nombres de las máscaras que usa el poeta en sus Diálogos del conocimiento, parafraseamos sin citar rigurosamente y evitamos al lector la referencia a sus páginas.

⁹ «La soledad del hombre no es su beso. / Quien vive amó, quien sabe ya ha vivido». En el mismo poema de «Los amantes viejos» añade Aleixandre contradictoriamente: «La soledad del hombre está en los besos», porque —acaba— «Soy quien duda».

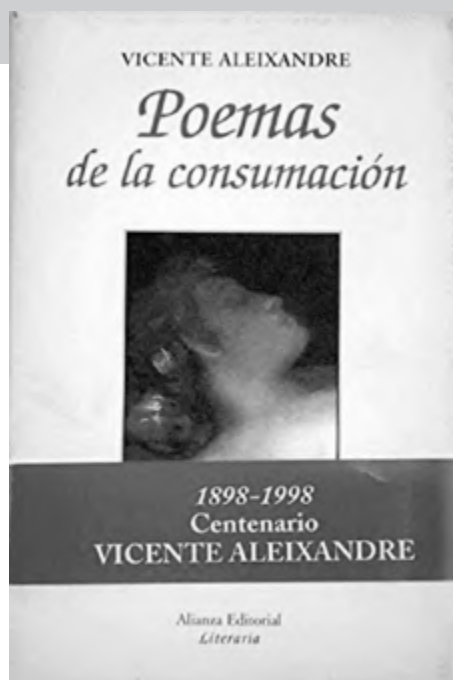
¹⁰ Javier Lostalé ha analizado la poesía de plenitud gozosa de Guillén y el amor más escéptico y doloroso de la poesía de Aleixandre.

de maravillosa inocencia por estar próximo a esa unidad perpetuamente renovada que es el secreto del mundo. Y en el fasto de las plumas del ave del paraíso, como en la fuerza preciosa del tigre despoblador estamos viendo algo de lo que gemirá después dulcemente en la pupila intacta de la enamorada». La aparición del amor es solo un préstamo de esa vida suprema, de esa maravilla, sólo una fianza pues no implica un horizonte de esperanza. En cambio el corazón juvenil lleva la esperanza consigo, por eso aunque pierda un amor existe en él una reserva de existencia futura.

Con su careta de LAZARILLO el poeta duda: «Sólo quien duda existe», «Oh, realidad, porque dudo en ti crezco». «La duda / despierta en mi corazón cuando despierto / y amo. Amo porque no sé», a lo que el mendigo contesta que *porque sabe, duerme*. Paradojas, contradicciones, adversaciones, antinomias, exasperaciones educadas, patricias, disyunciones que conjuntan como el amor o la destrucción..., se conjugan en un juego conceptualista y enigmático: «en mi limitación me siento libre», «Y si ascendió al abismo, se despeñó a los cielos». Luis Cernuda dijo de los versos de su amigo Aleixandre que no se parecen a nada. Palabra poética original, forjada en un estilo único e inimitable, verso insólito, firme y noble¹¹. Dilata el verso libre, ese original versículo estudiado por Bousoño en la más importante monografía dedicada a nuestro poeta¹².

Usa el poeta sevillano criado en Málaga un complejo y aparente sobrio estilo que opone conceptos como mirar / ver, conocer / saber, y usa los tiempos verbales y la metáfora negativa para crear distanciamiento: «Nació, y no supo. / Respondió, y no ha hablado». Los *Poemas de la consumación* son intensos, en su mayoría breves, elementales en sus imágenes (piedra, océano, viento, fuego...) y abordan en términos a veces gnómicos lo incognoscible, principalmente las paradojas de la memoria: la ausencia simultánea y la presencia del amor recordado y del amante que ya no vive. La voz en estos poemas anticipa su propia voz póstuma, y habla a veces como si (y ahora ya, de hecho) lo hiciera desde la tumba.

«Sólo desde la visión del muerto puede recordarse el mundo verdadero», escribe Félix de Azúa. El punto de vista del viejo y del



POEMAS DE LA CONSUMACIÓN (1968).

En este poemario, Aleixandre se asoma ya a la ventana de la muerte naciente

muerto es fuente de juventud y de vida significativa.

Para conocer otra cosa prestándole todo el cuidado de la atención hay que dejar de ser uno mismo para hacerse lo atendido, ¡enorme esfuerzo para Narciso! Hay que matar el yo o dejarlo morir eventualmente. Por eso «el gran artista es un muerto y posee el punto de vista de la eternidad». «El Arte es una recuperación de la Infancia, es decir de la Religión, pero tras la iniciación a la muerte» (Félix de Azúa¹³).

En *Poemas de la consumación* (1965-1966), Aleixandre se asoma ya a la ventana de la muerte naciente. Alba de sombra es la muerte para el viejo, un saber ver ya sin palabras. Su ceguera es la de la *docta ignorancia*, cuando el sentir se impone a la

palabra. Ha viajado desde el asombro a la aceptación de la realidad, ha comprobado nuestras limitaciones, pero también nuestro vínculo misterioso con el viento, el bosque, la piedra, la tierra y el cosmos.

Tras los *Poemas de la Consumación*, Aleixandre comenzó los *Diálogos del Conocimiento* sin solución de continuidad, contiene conversaciones entabladas entre personajes simbólicos sumamente abstractos. En *DDdC* dos firmas de vida se enfrentan a cada paso para integrarse en una visión nueva. Aleixandre contempla la realidad «demasiado rica» desde una perspectiva estrictamente personal y dramática. Los personajes representan —según nos dice el premio Nobel— perspectivas u órganos de conocimiento a cuyo través se pudiera ofrecer la multiplicidad como tal del universo. También el autor reconoce que la mayoría de los diálogos son monólogos entrecruzados, con el propósito de que el diálogo se verifique en el seno del lector, de que sus respuestas concorden o se cumplan como tales en el espíritu de quien las escucha.

Poemas de la consumación son piezas breves y líricas; largas y dramáticas, las *de Diálogos del Conocimiento*. Ambas obras se caracterizan por sus contradicciones lógicas y por el clima de última *madurez* de la vida, de una poesía «que aspira a cumplir —intentar cumplir— un ciclo vital»¹⁴. A estos dos títulos canónicos, esto es, de los publicados en vida por el propio

LUIS CERNUDA DIJO DE
LOS VERSOS DE SU AMIGO
ALEIXANDRE QUE NO SE
PARECEN A NADA. PALABRA
POÉTICA ORIGINAL,
FORJADA EN UN ESTILO
ÚNICO E INIMITABLE, VERSO
INSÓLITO, FIRME Y NOBLE

¹¹ Cfr. «Volver a Vicente Aleixandre» Francisco Javier Díez de Revenga. ABC cultural, 24 nov. 2001.

¹² Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*. Prólogo de Dámaso Alonso. Ediciones Ínsula, Madrid, 1950. 284 páginas y 4 láminas. Hay recensión de esta obra escrita por Ricardo Gullón, en La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Bousoño determina con pasión la obra de su amigo y maestro como «poesía imprecatoria contra los hombres que han destruido la libertad de la Naturaleza para reducirla a burdas mixtificaciones». Se cuenta que las últimas palabras del poeta fueron para Bousoño: Sus últimas palabras antes de perder definitivamente el conocimiento fueron para su gran amigo Carlos Bousoño. Apretó su mano y le dijo: «Carlos, la vida es un dolor».

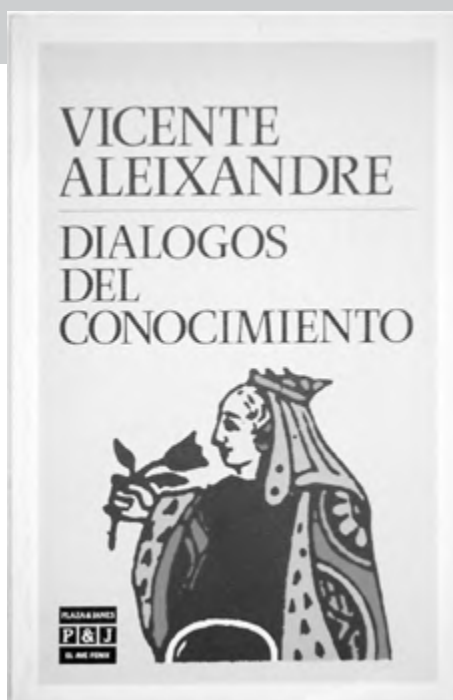
¹³ En *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986).

¹⁴ En *Prólogos a textos propios*. Vicente Aleixandre, OO.CC. II, pgs. 557ss.

poeta, podría añadirse un tercero: *En gran noche*, de aparición póstuma en 1991, que recoge poemas no incluidos en los dos libros anteriores, pero en su misma línea metafísica y reflexiva.

Diálogos del conocimiento se estructura como un poema unitario dividido en siete partes con una cuidadosa distribución. Cada poema es un diálogo y en algunos como «El Lazarillo y el Mendigo», «Diálogo de los enajenados» y «Yolas el navegante y Pedro el peregrino», el contraste parece imponerse sin solución¹⁵. En cualquier caso, unos y otros no son más fragmentos de un único diálogo: *el del poeta con la realidad*. La quinta parte («Dos vidas»), reducida a un único diálogo, se destaca dentro del conjunto. En efecto, este diálogo entre «el joven poeta primero» y «el joven poeta segundo», claros desdoblamientos del mismo, presenta un evidente fondo poético, en el que, al final, todo se resuelve en unidad. El método hegeliano, tesis (juventud), antítesis (vejez), síntesis (juventud desde la vejez), parece ser aquí el seguido por Aleixandre. Al final desaparecen las diferencias en la muerte que da paso a una nueva vida. En «Misterio de la muerte del toro», mientras el público cruje y grita, en el centro del ruedo quedan el toro y el torero en soledad sonora. Y en «La sombra» las diferencias entre el niño y el padre desaparecen en la madre tierra que los ha engendrado. Prodigan estos *Diálogos* la simetría intertextual, la elisión sentenciosa, el símbolo como fundamento. Todos los personajes son lo que son y algo más, todos ellos son el poeta y lo multiplican, hacen de su voz un coro. La poesía, al reunir lo aparentemente contrario, restaura la unidad primordial. El hombre y el cosmos, el amor y la muerte, el contraste como superación de la distancia.

El particular lenguaje de Aleixandre procura mostrar, subrayando el cuerpo del amor, orden formal y violencia interna, lo que Cernuda ha llamado pasión, esto es, «sensibilidad espiritualizada». Esto, y no otra cosa, fue su descubrimiento más revolucionario. Y sólo así es posible ver que su poesía progresa por intensidad a partir de un centro: *el amor por*



DIÁLOGOS DEL CONOCIMIENTO (1974).

Considerada por algunos como obra cumbre del arte poético de Vicente Aleixandre, no suscitó especial atención por parte de la crítica

la vida. Al llegar la vejez, la vida se ve como un todo único. El mundo vuelve a ser visto por primera vez y en una nueva visión, como sólo los niños y los jóvenes son capaces de tenerla. «Se necesita mucho tiempo para hacerse joven», dijo Picasso. Hermoso es ser joven, pero más todavía sentirse joven. Escuchar el rumor de la vida, no apagar la adolescencia. Si *Poemas de la consumación* integra vivir (conocer) y morir (saber), *Diálogos del conocimiento* prolonga esta unidad, poética y filosóficamente. Por ser la muerte reconocimiento de la vida, la vejez envuelve la juventud, le da sentido 16.

Aunque algunos consideran *Diálogos del conocimiento* obra cumbre de su arte poético, un espléndido fruto de la vejez, lo cierto es que no ha suscitado especial atención por parte de la crítica, aunque destaca por su originalidad ya desde el título. El diálogo o la

dialéctica están en el origen mismo de las reflexiones sobre la posibilidad del saber en la historia del pensamiento occidental, desde Platón. El enlace entre filosofía y poesía fue y sigue siendo crucial, aun sin tener en cuenta la *razón poética* zambraniana. Escasa atención se ha prestado a esta unidad, tan buscada por filosofía y poesía. Y si en un momento de la cultura occidental trató de alcanzarla la dialéctica socrática, ha sido la poesía la que más la ha buscado¹⁷.

Aleixandre se abre a la interacción dinámica de máscaras y voces diversas, que se yuxtaponen y ponen de manifiesto la incomunicación subyacente. En versos estremecedores que plantean interrogantes sobre el amor, la guerra, la belleza y una larga experiencia de la vida, asoma constantemente la conciencia meta-poética, es decir la preocupación por conseguir un estilo que se acerque a la partitura musical, tal vez concebida como legado último para que otros la acojan e, interpretándola, la perfeccionen.

«Conocer, penetrar, indagar: una pasión que dura lo que la vida», escribió en *Historia del corazón*. Y esa búsqueda explica el repliegue meditativo de *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*, que con su densidad metafísica

EL PARTICULAR LENGUAJE DE ALEIXANDRE PROCURA MOSTRAR, SUBRAYANDO EL CUERPO DEL AMOR, ORDEN FORMAL Y VIOLENCIA INTERNA

¹⁵ La figura de Yolas representa la búsqueda del conocimiento y la reflexión filosófica, utilizando la metáfora del navegante para simbolizar el viaje del saber. Pedro el Peregrino representa la figura del buscador incansable, alguien que está en un viaje constante en busca de sabiduría y entendimiento.

¹⁶ Cfr. Armando López Castro, «Vicente Aleixandre en su creciente evolución». «Los Cuadernos de Literatura». PDF en Centro Virtual Cervantes.

¹⁷ Cfr. Pere Gimferrer. «Itinerario de Vicente Aleixandre», en *Radicalidades*, Antonio Bosch editor, Barcelona 1978, p. 124.

Hombre de paz, caballero amable, amenazado por tirios y troyanos durante la guerra incivil, no abandonó la península y su obra fue censurada durante un lustro

CONCIENCIA META-POÉTICA.

En sus versos asoma constantemente la preocupación por conseguir un estilo que se acerque a la partitura musical, tal vez concebida como legado último para que otros la acojan e, interpretándola, la perfeccionen

alimentan el asombroso fulgor último del ciclo de senectud de Aleixandre, uno de los momentos más altos e intensos de su obra y de su viaje hacia la luz. Lo suyo podemos considerarlo sin escándalo como un narcisismo piadoso, muy contenidamente desesperado, pues asimila la durabilidad, pero no puede eliminar la llaga. La distinción entre metafísica y poesía parece demasiado convencional, si acaso el poeta está más obligado a la esencialidad y se beneficia de los efectos secretos de la expresión profunda y culta, otras veces de la inevitable ambigüedad de las palabras, de la sensualidad del puro significante¹⁸.

Hombre de paz, caballero amable, amenazado por tirios y troyanos durante la guerra incivil, no abandonó la península y su obra fue censurada durante un lustro; embajador del exilio exterior e interior, Vicente Aleixandre no fue ajeno a nada de la España peregrina ni a nada de la España amurallada. Un gran número de autores que escribían «poesía social», a principios de los 60 cultivaron una poesía más íntima que llamaron «poesía del conocimiento». Estos escritores mantuvieron una estrecha relación con Vicente Aleixandre, emplazados por su presencia augural en su casa de Velintonia: Jaime Gil de Biedma, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Francisco Brines... Francisco Nieva también fue discípulo de Aleixandre. No recordaremos aquí la conocida amistad de Aleixandre con Federico García Lorca y con Miguel Hernández¹⁹. Quienes le conocieron admiten que

vieron en él unos ojos que sin tiempo ahondaban la luz a pesar de ser mortales. Siempre enaltecía a sus amigos desde la altitud de su nombrar, también en su ausencia, cualidad del poeta que no era sino la confirmación de la comunicativa solidaridad²⁰ que respira su obra y de ese fluido amoroso que la irriga en comunión melódica.

«Aleixandre —afirma Carlos Bousoño— es uno de los artistas españoles que ha lanzado una mirada más vasta y coherente sobre el universo, entregándonos una concepción tan trabada de él que los lectores menos preparados suelen percibirla enseguida». Se trata de una cosmovisión poética o, si se prefiere, se trata de una metafísica sinfónica, construida durante toda una vida y después de ella, con los acordes de un sentirse cabal en un mundo besado y vivido.

JOVEN POETA SEGUNDO

*El día amanece. ¡Cuánto anduve, y creo!
Creer, vivir. El sol cruje hoy visible.
Ah, mis sentidos. Corresponden ciertos
con tu verdad, mundo besado y vívido.
Sobre esta porción vivo. Aquí tentable,
Esta porción del mundo me aposenta.
Y yo la toco. Y su certeza avanza.
En mi limitación me siento libre²¹.* 🌿

José Biedma López es Doctor en Filosofía

¹⁸ Eduardo Tijeras «Adolescencia y senectud en ALEIXANDRE» Cuadernos hispanoamericanos 352-354. Sobre la metafísica de DDC de Aleixandre puede verse también en la Red «Escala y geometría del dinamismo metafísico en 'Diálogos del conocimiento' de Vicente Aleixandre» del profesor Jacques Comincioli.

¹⁹ Aleixandre amó a mujeres y a varones. Se cuenta que secreta y discretamente a Miguel Hernández del que se cuidó lo que pudo. Tras su muerte, siguió ayudando y carteándose con su viuda, Josefina Manresa hasta 1984. A Lorca no le cayó bien Hernández (¿celos?). Según el poeta Luis Antonio de Villena, Lorca utilizaba la palabra «epentismo» para referirse en clave a la homosexualidad y «epente» para los homosexuales y Aleixandre conocía y usaba este lenguaje.

²⁰ Sebastián Gámez Millán escribe sobre «la comunicación solidaria» de Aleixandre en «Vicente Aleixandre y la comunicación solidaria. El verdadero compromiso», SUR, Revista de literatura n° 11, 2017.

²¹ En el poema V. DOS VIDAS, de *Diálogos del conocimiento*.

VICENTE ALEIXANDRE: LA CASA DE LA POESÍA

Por SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

El 14 de diciembre de 2024 se cumplieron cuarenta años de la muerte del poeta Vicente Aleixandre (Sevilla, 1898-Madrid, 1984), Premio Nobel de Literatura 1977, entonces el principal representante vivo de una generación irrepetible. Uno de los mayores regalos de esta efemérides ha sido por fin la adquisición por la Comunidad de Madrid de Velintonia, que será declarado Bien de Interés Cultural, y antes del centenario de la Generación del 27 y el medio siglo del máximo reconocimiento literario, se convertirá en una institución similar a la casa de Cervantes en Alcalá de Henares o la de Lope de Vega en el Barrio de las Letras.

No me imagino para tal proyecto un nombre más adecuado y justo que Casa de la Poesía. Durante sucesivas generaciones, desde Dámaso Alonso, quien lo introdujo en la poesía a través de Rubén Darío, a Lorca, Neruda, Cernuda, María Zambrano o Maruja Mallo, pasando por Carmen Conde, Miguel Hernández, Leopoldo Panero, José Luis Cano, José Hierro, Carlos Bousoño, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Javier Lostalé, Pere Gimferrer, Antonio Carvajal, Antonio Colinas, Alejandro Duque Amusco, Jaime Siles o Luis Antonio de Villena, por sólo mencionar algunos notables poetas y artistas de cuatro generaciones de diversas ideologías y concepciones estéticas, acogió y ayudó solitaria y solidariamente a todos estas y otras muchas

CUANDO SE CUMPLEN
40 AÑOS DE LA MUERTE
DE VICENTE ALEIXANDRE,
LA COMUNIDAD DE
MADRID HA ADQUIRIDO
VELINTONIA, QUE SERÁ
DECLARADA BIEN DE
INTERÉS CULTURAL



VELINTONIA, la casa donde vivió Vicente Aleixandre durante casi 40 años

(De Nietanigal - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=118270115>)

personas que se acercaron en busca de alguien que les atendiera, escuchara, comprendiera y, en su caso, sugiriera. Cuando los poetas son tan propensos a monólogo, entre sus cualidades humanas Cernuda resaltó su admirable capacidad de escuchar: «Hubiera podido ser un consejero de almas, y de hecho lo fue para algunos de nosotros».

Esta mano tendida hacia los otros se encuentra tanto en su benevolente personalidad como en su singularísima obra poética, si es que la segunda no es una prolongación de la primera. Si pensamos en poemas decisivos como «El poeta canta por todos», de *Historia del corazón*, «Para quién escribo», de *En un vasto dominio* o «Las palabras del poeta», de *Poemas de la consumación*, estos dos últimos estratégicamente situados en la apertura de sendos libros, reconoceremos que uno de los hilos conductores de la poesía de Vicente Aleixandre es el abrazo fraternal, la comunicación solidaria, como señaló en su discurso de recepción del Premio Nobel: «La



Aunque afortunadamente es universal, que es el valor más elevado de las artes y las ciencias, su vínculo con Málaga es tan estrecho como íntimo. Primero por esa indeleble huella que recibe de la ciudad en los años luminosos de su infancia

soledad y la meditación me trajeron un sentimiento nuevo, una perspectiva que no he perdido jamás: la de la solidaridad con los hombres. Desde entonces he proclamado siempre que la poesía es comunicación, empleando la palabra en ese preciso sentido».

Paradójicamente el poeta requiere soledad para crear, pero gracias a ella puede tener lugar luego, si hay un buen encuentro, ese abrazo fraternal, esa solitaria solidaridad entre el lector y la obra por el que el primero acaso descubre aspectos de sus sentimientos y pensamientos que desconocía antes de descifrar esos signos. Es el tránsito del «yo» al «nosotros». De este modo la lectura aumenta nuestro ser, nuestra humanidad. Su inimitable estilo se caracteriza por una visión cósmica y telúrica, panteísta, donde Eros y Tánatos conviven a la par, así como por una asunción del surrealismo que no es comparable a ningún otro integrante del 27, con largos versículos de abundantes imágenes oníricas y esas peculiares y ambiguas disyunciones: *La destrucción o el amor...*

Enfermo desde muy joven, como atestiguaron dos de sus mejores conocedores, Carlos Bousoño y Alejandro Duque Amusco, compuso casi toda su obra en la cama, de noche: «el cansancio se convertía en aliado de su creación al dejar la mente en un estado de espontánea fluidez, entre la semipenumbra de la conciencia», si bien Aleixandre nunca creyó en algunas dogmas de esta corriente vanguardista, como la escritura automática y la abolición de la conciencia artística.

Aunque afortunadamente es universal, que es el valor más elevado de las artes y las ciencias, su vínculo con Málaga es tan estrecho como íntimo. Primero por esa indeleble huella que recibe de la ciudad en los años luminosos de su infancia. Su primer libro, *Ambito*, nace en la imprenta *Sur*,



EL POETA sentado en el patio de su casa. Refugiado en su casa por su delicada salud, nunca tuvo inconveniente en recibir entre sus paredes a sus amigos y a todos aquellos interesados en conocerlo

al cuidado de sus amigos Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. En 1952 publicó *Poemas paradisiacos* en *El arroyo de los ángeles*, donde confesará: «Sin esa ciudad, sin esa ribera andaluza donde transcurrió toda mi niñez y cuya luz había de quedarse en mis pupilas indelebiles... Málaga y sus costas, y sus cielos y espumas y su profunda aura indefinible, fueron existencia del poeta, masa misma de su vivir». Antes escribirá *Sombra del paraíso*, uno de los libros que lo consagra como poeta, y donde se encuentra el que muchos consideran el mejor poema inspirado por Málaga, «Ciudad del paraíso»: «Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos. / Colgada del imponente monte, apenas detenida en tu vertical caída a las ondas azules, / pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas, / intermedia en los aires, como si una mano dichosa / te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte para siempre en las olas amantes». Ojalá aprendamos en esta Casa de la Poesía, que bien mirado está en cualquier lugar, a cantar, a celebrar, a ser solidarios y humanos, como la poesía.

ECOS DE ALEIXANDRE EN ELEGÍA A UNOS BRAZOS

El 1 de noviembre de 2023, día de todos los santos, fui a casa de mis padres a mediodía. Quería ver a mi madre y recordar juntos a mi padre, ya ausente desde hacía más de cinco años. La encontré semidormida en su butaca de la

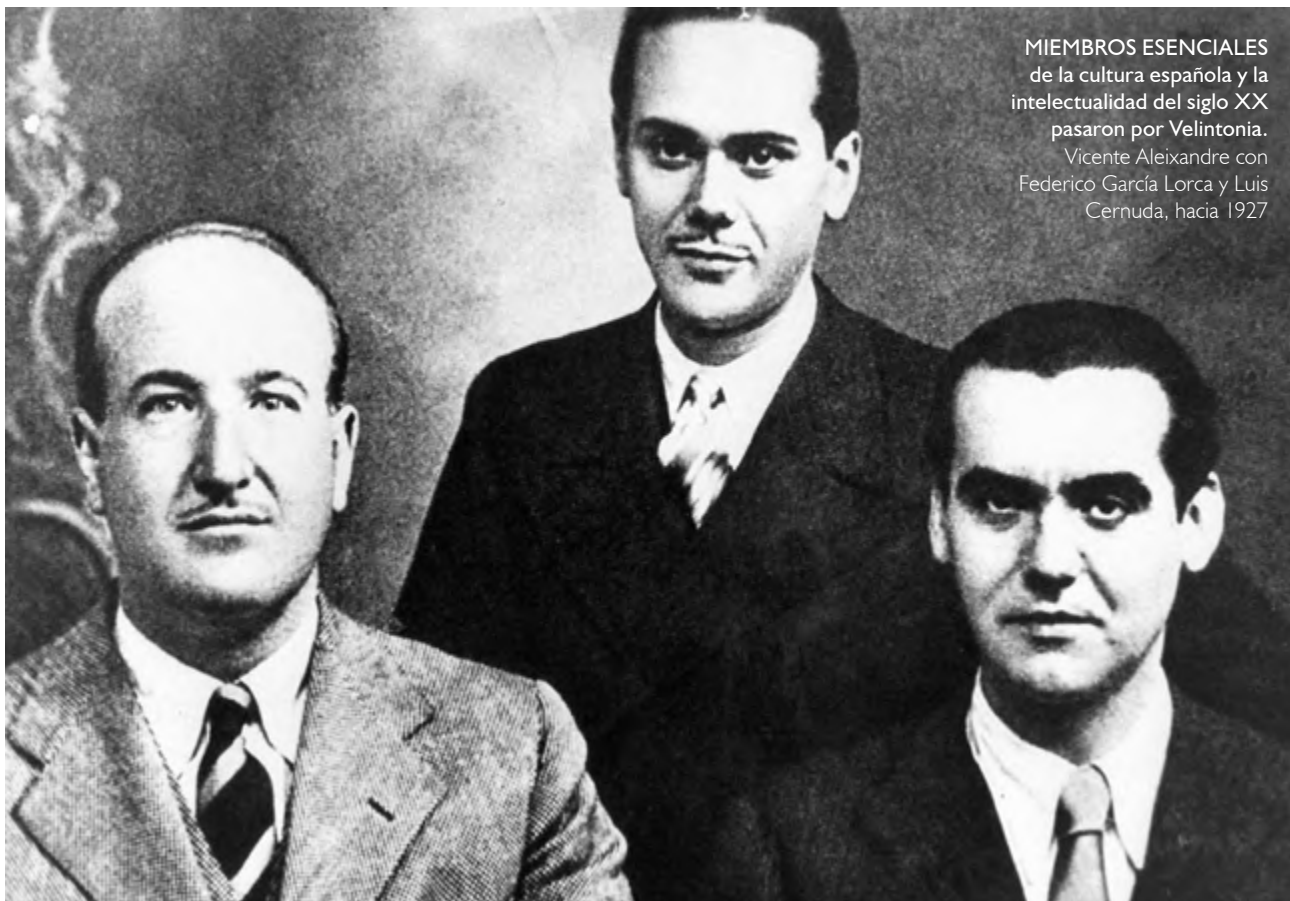
ENFERMO DESDE MUY JOVEN,
COMO ATESTIGUARON DOS
DE SUS MEJORES
CONOCEDORES, CARLOS
BOUSOÑO Y ALEJANDRO
DUQUE AMUSCO, COMPUSO
CASI TODA SU OBRA EN LA
CAMA, DE NOCHE

salita. Le besé con cuidado la mejilla, abrió sus ojos, y la despedí dejándola descansar. No sabía que iba a ser la última vez que la veía viva. Al día siguiente por la mañana, tras ducharse con ayuda, mientras desayunaba, falleció súbita y serenamente. No sé cuántos años he estado preparándome para aceptar su muerte, pero no albergo la menor duda de que muchos. Como testimonio, *Elegía a unos brazos*, poema dedicado a mi madre que escribí con veintipocos años, y en el que se aprecia claramente esta despedida anticipada:

ELEGÍA A UNOS BRAZOS

Esta tarde un resol irrumpe y estalla entre los azulejos,
entre los verdes, entre las tonalidades térreas.
Hay una luz irreal, como de recuerdo lejano,
mas aún vivo, tenaz, y flota un aire
transido de luz quemada entre las plantas
del patio que con generosa mano tú cuidas.
Y ahí, sobre la silla amarilla de madera y anea,
tú, muda en tu quehacer, enhebras pacientemente,
de la tarea de agujas e hilos abstraída,
sin consciencia de tu edad y del tiempo
que te va alejando de ti y de los tuyos...

Hasta ti me acerco, también callado,
con la palabra en la mano,
en el gesto difícil y tímido.



MIEMBROS ESENCIALES
de la cultura española y la
intelectualidad del siglo XX
pasaron por Velintonia.
Vicente Aleixandre con
Federico García Lorca y Luis
Cernuda, hacia 1927

Y mi mano por fin te toca, toca tu brazo,
roza tu piel, acaricia tus carnes cansadas,
suaves, blandas, donde mi mano se esconde
y ampara como cuando niño.

Mi mano, en la tarde, extendiéndose por tu brazo,
resbalando, respirando tranquila, retozando de tenerte aquí,
junto a la palma, entre mis dedos,
que abarcan y afirman por entero tu brazo:
lo que eres, lo que has sido,
lo que no podrás dejar de ser: madre.
Este es el secreto que vine a confesarte
en silencio, mediante caricias y gestos,
que las palabras se encogen para decir esto,
que las palabras no saben hablar de afectos,
que las palabras limitan la infinitud del amor...

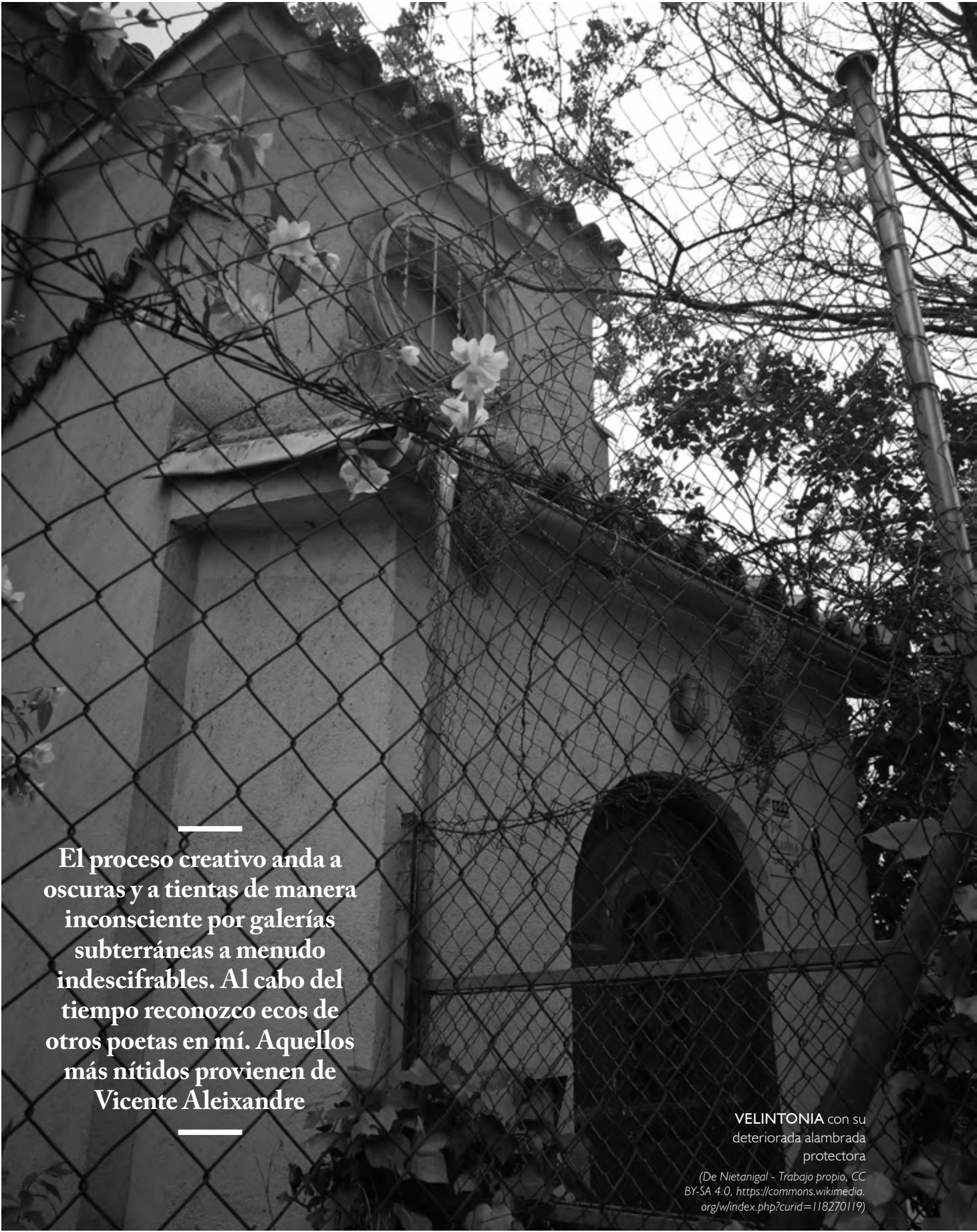
Y mientras acaricio tu brazo,
mientras delicadamente lo froto,
miro tu semblante, miro tu boca,
tus labios, tu cabellera todavía negrísima,
tus oscuros ojos atentos al quehacer cotidiano,

pero ya emitiendo destellos de gozo,
el gozo de la mano que te afirma.
Lentamente reparo en tus facciones,
en tus manchas y en tus arrugas,
vestigios y surcos que los años levantan
para proclamar la derrota del cuerpo.

Y si te miro distante, no con estos ojos de hijo tuyo,
sino de alguien que ignora tu vida
y observa tu cuerpo semiderruido,
cuánta ternura y piedad puedes despertar en mí.
Eres entonces como un recién nacido,
como una criatura inermes,
como un ser cuya senectud y cuyas húmedas pupilas
parece ensayar a cada instante, con cada objeto,
una cálida y fraterna despedida.

Oh belleza arrasada, oh días juveniles y sonrientes,
¿Dónde estáis? ¿Dónde, dónde estás, dime niña, dime María,
dime dónde, madre?
Dime entre qué gladiolos te alegrabas;
dime entre qué soledades, herida, amabas;

**LA POESÍA QUE UNO ESCRIBE OSCILA POR LO GENERAL ENTRE LA ELEGÍA Y
LA CELEBRACIÓN, CON EL HORIZONTE DE LA MUERTE AVIVANDO LA VIDA**



El proceso creativo anda a
oscuras y a tientas de manera
inconsciente por galerías
subterráneas a menudo
indescifrables. Al cabo del
tiempo reconozco ecos de
otros poetas en mí. Aquellos
más nítidos provienen de
Vicente Aleixandre

VELINTONIA con su
deteriorada alambrada
protectora

(De Nietanigal - Trabajo propio, CC
BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=118270119>)

dime entre qué amarantos soñarías;
entre qué visiones, atemorizada, te ocultabas.

Dulcemente estuvieras allí y no aquí
con tanta hermosura dormida ya para siempre
entre estos brazos que levemente
rozo y toco en la tarde de julio.

Para cuando ya no tenga tus brazos, calor de cuna primera,
para cuando no pueda ya tocarlos, rozarlos, acariciarlos,
para cuando repetir ya no pueda esta escena de hijo y madre,
escribo el poema, donde canto y guardo tus brazos.

Antonio Machado declaraba: «se canta lo que se pierde». Entonces yo —mejor: nosotros— no la habíamos perdido, pero ¿cómo podemos vivir sin anticipar imaginariamente lo que será nuestra vida? Es uno de los rasgos que nos distingue antropológicamente del resto de especies, al menos de manera cuantitativa, la conciencia de la mortalidad. No existiría esa angustia por falta de tiempo si fuéramos inmortales. De modo que siendo joven ya andaba despidiéndome de ella. Según Platón, «filosofar es aprender a morir», idea que reaparece en las *Tusculanas* de Cicerón y más tarde en los *Ensayos* de Montaigne.

Se trata, pues, de una elegía proléptica. El género elegíaco es uno de los más comunes en la literatura española, desde Jorge Manrique a Antonio Machado, desde Garcilaso de la Vega a Federico García Lorca y Miguel Hernández. Con su habitual perspicacia, Borges observó que «con el tiempo, todo poema es una elegía». Si no me equivoco, se escribe desde esta perspectiva, con el horizonte de la muerte avivando la vida. O por lo menos la poesía que uno escribe oscila por lo general entre la elegía y la celebración.

Cuando lo escribí no era consciente de ello. El proceso creativo anda a oscuras y a tientas de manera inconsciente por galerías subterráneas a menudo indescifrables. Al cabo del tiempo reconozco ecos de otros poetas en mí. Aquellos más nítidos provienen de Vicente Aleixandre. En *Sombra del paraíso* (1944), quizá su poemario más luminoso y el que, a juicio de críticos como José Olivio Jiménez, impulsa junto con *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso, los nuevos caminos de la poesía española de posguerra, se encuentran dos poemas no muy reconocidos, al menos comparados con «Ciudad del paraíso», que desde que los leí siendo adolescente por primera vez me alcanzaron: «Padre mío» y «No basta», dedicados a sus padres. Y, quizá más palpable, «Mano entregada», de *Historia del corazón* (1954). Repárese que se cumplen el 80 y el 70 aniversario de esas publicaciones respectivamente.

Estos ecos de Aleixandre en «Elegía a unos brazos» se aprecian sobre todo en la respiración, en el ritmo entrecortado, en la cadencia verbal; en el uso reiterado de adverbios de modo («delicadamente», «lentamente», «dulcemente»: este último presente en el primer verso del poema con el que se abre *Ámbito*, «Adolescencia», el más memorable de su primer libro); el uso, excepcional en mí, de superlativos («negrisíma»); el uso, también inusual en mi poesía, de apóstrofes:

«Oh belleza arrasada, oh días juveniles y sonrientes»; el uso encadenado de interrogaciones retóricas: «¿Dónde estás? ¿Dónde, dónde estás, dime niña, dime María, / dime dónde, madre?» Aquí, al igual que en «No basta», hay un «secreto».



Quizá una de las principales diferencias es que «Elegía a unos brazos» posee un epifonema más evidente en el último párrafo, los cuatro últimos versos. En cambio, en Aleixandre por lo general es difícil advertir epifonemas, como si la tensión dialéctica no se resolviera y se mantuviera viva. Curiosamente, hace unos días, leí que a la pregunta «¿Por cuál de todos tus poemas te gustaría ser recordado?», el poeta Rafael Ballesteros respondió que «aún no lo había escrito, y que llevaba desde su infancia pensándolo: pensando en su madre, cuando él, de chico, la miraba hacer encaje de ganchillo, como hipnotizado». A pesar de la diferencia de generaciones, la escena es casi idéntica a la que recrea mi elegía.

Apelar a lo que puede ser pero todavía no ha sido es una forma de invocar al mito. «La literatura nace y termina en el mito», escribió Borges. El mito es lo que instaura sentido. Al menos tuve la fortuna de expresarlo y leerlo en vida a mi madre, y de que ella sobreviviese más de dos décadas a estas palabras, que las volví a pronunciar en su despedida, cuando ella ya no podía escucharlas. Asimismo tuve el consuelo de haberle agradecido en repetidas ocasiones el hecho de ser mi madre.

Es obvio que ni los padres eligen a los hijos ni los hijos a los padres. Tal vez sólo el amor retrospectivamente pueda elegir, afirmar el momento, probablemente inconsciente, en el que fuimos engendrados. Pero yo tuve la fortuna de comunicarle a mis padres, junto a mi pareja, que soy razonablemente feliz, y que por ello les agradezco que sean mis padres. Desde luego, siempre faltan cosas por hacer o por compartir. Sin embargo, la ausencia de mis padres es menos desgarradora durante un duelo que no termina —«no quiero que te vayas, dolor, última forma de amar», escribió Pedro Salinas en otro contexto de amor— gracias a que todo ello quedó dicho entre nosotros. 🌸

EL RÍO DE VICENTE ALEIXANDRE

Por FERNANDO PEYRALLO PÉREZ

VICENTE ALEIXANDRE (1889-1984) ESCRIBIÓ ESTE breve poema, *Adolescencia*, en 1928, es decir, poco antes de cumplir los cuarenta. Es una suerte que tuviera el valor y las ganas de volver a traer con semejante provecho ese río que se ha llevado versos de tantos poetas desde antiguo.

Vinieras y te fueras dulcemente,
de otro camino
a otro camino. Verte,
y ya otra vez no verte.
Pasar por un puente a otro puente.
—El pie breve,
la luz vencida alegre—.
Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente,
y en el espejo tu pasaje
fluir, desvanecerse.

Manejar símbolos es lo que hace humanos a los humanos. Sólo el ser humano se lamenta del paso del tiempo porque el tiempo no es más que un símbolo de la muerte. El tiempo no es lo que media entre dos toques de sirena en una fábrica, ni la «t» en la fórmula del Movimiento Rectilíneo. El tiempo es la vida que pasa, es acumular pasado, eso que se consume y nos lleva. La felicidad puede ser otro, puede ser el símbolo contrario al tiempo, quizás su reverso, su otra cara. Porque la felicidad suspende el tiempo, lo para, bloquea nuestra fantasía

para la muerte. Por eso quizás la máxima dicha sólo está en el recuerdo, la del presente es siempre imperfecta, incompleta, porque somos insaciables; la futura es sólo una nube deshilachada tras la que corremos aunque el viento nos gane la carrera.

El dolor, el éxtasis, la pérdida, el placer, la vanidad, la soledad, la decepción, el amor incluso, que no son exclusivos de los humanos, se representan sólo a sí mismos, existen fuera de nuestra imaginación, no los produce nuestra capacidad de crear cosas abstractas. Y ocurre que unas y otros pueden confundirse porque nuestro cuerpo vibra o silba y destila o chirría o se desvanece tanto con las fantasías de la felicidad o el tiempo como con todas esas cosas reales que caen sobre nosotros y nos zarandean, que pueden sacarnos lágrimas, hacernos flotar o precipitarnos, volar o golpearlos. Pero unas y otros son cosas diferentes que sólo se mezclan indistintas en los sueños.

El Nobel turco Orhan Pamuk se atrevió a dar una especie de definición de felicidad de la única forma que probablemente sea posible, con trucos poéticos. Para él son esos momentos que pasaron y que no identificaste como los más felices de tu vida hasta mucho después, pasado el tiempo. Ese instante en que retiré el pendiente del lóbulo de tu oreja mucho tiempo antes de que nos perdiéramos el uno al otro para siempre, viene más o menos a decir en una de sus páginas. En el interior de cada uno habrá un puñado de esos momentos intensos que nos

**Manejar símbolos es lo que
hace humanos a los humanos.
Sólo el ser humano se
lamenta del paso del tiempo
porque el tiempo no es más
que un símbolo de la muerte**



obsequia la memoria, probablemente ennoblecidos, pasados en soledad o con los seres que queremos o hemos querido y ya no están o en intimidad con la naturaleza o ante lo que nos parece de extraordinaria belleza.

Pocas épocas más fructíferas en instantes para el recuerdo, para ser revividos como de perfecta felicidad, que esos años de días interminables, de las primeras pasiones, de la perplejidad ante el espejo, de horas que forjan amistades indestructibles, de rebeldías utópicas y experimentos más o menos peligrosos, velocidad, sustancias, músicas repetidas hasta la extenuación, de primeras lecturas en que creemos desvelar verdades absolutas. También de hipersensibilidad e indefensión, chicos y chicas carne de secta o de tribu, grega-

POCAS ÉPOCAS MÁS
FRUCTÍFERAS EN INSTANTES
PARA EL RECUERDO, PARA
SER REVIVIDOS COMO
DE PERFECTA FELICIDAD,
QUE ESOS AÑOS DE DÍAS
INTERMINABLES, DE LAS
PRIMERAS PASIONES, DE LA
PERPLEJIDAD ANTE EL ESPEJO

rios, disfrazados de «así soy yo». Años para dejar aún mucha responsabilidad en manos de otros, de alegrías y desesperaciones sin medida, de la pureza y los cuerpos en flor. Todo en presente, con un pasado corto que se desprecia y un futuro largo y abierto que no hay interés alguno en alcanzar —un horizonte que parece hablar de lo inacabable.

Luego todo se interrumpe bruscamente y el reloj de arena agranda su sombra haciendo que poco a poco esos instantes luminosos vayan distanciándose entre sí. Por fin, no en seguida, pero antes o después se comprende que para cocinar la vida son precisas una pimienta y una sal que por fuerza hay que agenciarse haciendo burla de la fantasía del tiempo. 🌿

VICENTE
ALEIXANDRE, JUNTO
AL POETA JORGE
GUILLÉN, en la casa del
primero, Velintonia
(Foto: ABC)



CARTAS DE VICENTE ALEIXANDRE A JORGE GUILLÉN

*“En cada una de ellas
siempre aparecen
los rasgos de
humanidad que
les unía y, cómo no,
un intercambio de pareceres,
críticas y valoraciones de
algunas de sus obras poéticas”*

Por JOSÉ OLIVERO PALOMEQUE

EN LA SELECCIÓN EPISTOLAR PUBLICADA EN EL volumen 2, Prosas completas, de Vicente Aleixandre, en la colección Visor de Poesía, en una Edición de Alejandro Duque Amusco, se integran algunas cartas inéditas y otras publicadas de nuestro poeta de la Generación del 27. La amplísima correspondencia mantenida con otros grandes poetas y escritores de su misma generación: Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Emilio Prado, Luis Cernuda y otros muchos autores, completan una larga lista de amigos que formaron parte de la vida íntima, personal y literaria de Vicente Aleixandre.

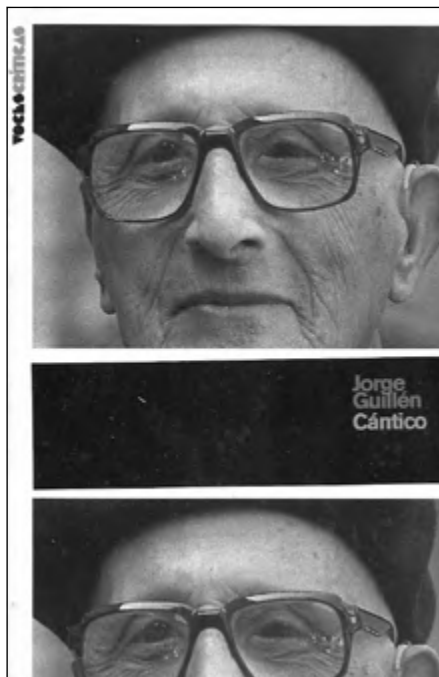
De entre todos los destinatarios de su rica, humana y lírica correspondencia, quiero detenerme a reflexionar un poco sobre uno en particular, Jorge Guillén, con quien mantuvo mucha cercanía a tenor de los contenidos de las cartas que Aleixandre escribía con la sinceridad de una profunda amistad.

En esta Selección Epistolar, encontramos un total de 12 cartas que dirige a su gran amigo Jorge Guillén. En cada una de ellas siempre aparecen los rasgos de humanidad que les unía y, cómo no, un intercambio de pareceres, críticas y valoraciones de algunas de sus obras poéticas.

Ya en su primera carta fechada el 10 de enero de 1929, desde su casa en la calle Velentonia número 3 de Madrid, Vicente Aleixandre utiliza un lenguaje muy poético y musical para comentar, emocionado, la sensibilidad que le transmite la lectura de los poemas de *Cántico*, una de las obras maestras de Jorge Guillén. Su crítico, en estos momentos, no puede reprimir sus expresiones llenas de ese lirismo tan personal y profundo, expresando: «El libro empieza en un tono de cántico que se inicia, que se contiene. Notas medias que condensan en sí todas las posibilidades, toda la escala invisible, que después se abrirá con integridad...». El ritmo que destaca en sus notas líricas es como esas ondas de mar que ascienden y descienden, con la frescura de poemas llenos de intensidad y de vida: «El cántico vibra con todas sus notas variables... siempre perfecto en su belleza hasta abrirse totalmente... en sus últimas notas, totalizador, vibrante, suma de pasión y de éxtasis...».

En su siguiente carta, datada siete años más tarde, el 30 de abril de 1936 desde Velentonia, Aleixandre vuelve a

comentar la lectura de un nuevo *Cántico* que Jorge Guillén le regala en una fantástica edición en piel. Y no duda en expresarle abiertamente que «su obra de usted es sin duda la que más pronto ha cobrado en algún sentido magnífico esa actualidad clásica duradera que la asegura para siempre». *Cántico* es, con su acertado criterio, una obra poética que perdurará viva en el tiempo. Tanto es así que llega a afirmar en su carta que «En la inestabilidad de la vida presente yo veo su *Cántico* como un cuerpo celeste... seguro en su órbita... ajeno a las mudanzas de los hombres».



Ya en su primera carta fechada el 10 de enero de 1929, Vicente Aleixandre utiliza un lenguaje muy poético y musical para comentar, emocionado, la sensibilidad que le transmite la lectura de los poemas de *Cántico*

Aleixandre quiere destacar ampliamente la riqueza que, en el tiempo, Jorge Guillén va incorporando a *Cántico*, significando que «su enriquecimiento no era una adicción sino como un misterio biológico que en cada avatar le hacía parecer perfecto e insuperable». Nuestro gran poeta le dice a su amigo que su obra le trae «el recuerdo de *Las Flores del Mal* de Baudelaire que en sucesivas ediciones fue añadiendo su autor nuevos poemas, haciéndolo cada vez más hermoso.» Así compara su *Cántico* en su segunda edición, ahora en sus manos. Y por esa razón le escribe con total convicción que «su libro es más que un libro, es un libro de libros: un ciclo de poesía siempre en marcha.» Así, los poemas de antes y los de ahora se sienten como una única unidad con plena actualidad. Aleixandre vuelve a destacar la riqueza musical, llena de una Naturaleza vibrante, de los poemas, señalando como ejemplo «la espléndida «Arena», de su «Nivel del mar», cuyo silencio fragoroso es agosto...». La amplitud sinfónica del libro parece señoreada por sus dos grandes poemas «Más allá» y «Salvación de la primavera». No obstante, le resulta imposible señalar sus preferencias.

El poeta de la vida, en esta carta, llega a expresar la eternidad de la obra de Jorge Guillén, con una explosión de alegría, gritándole «¡Viva *Cántico*! ¡Viva la Poesía!, que es como decir ¡viva el mundo!, aunque muramos nosotros».

La tercera carta, de fecha 25 de octubre de 1942, Aleixandre comparte el dolor del fallecimiento de la esposa de Jorge Guillén, Germaine Cahen, y no pudiendo contener sus sentimientos le manifiesta: «Querido Jorge: a tanta distancia de años y vida quiero que usted sepa cuánto le recuerdo y cuánto de corazón le acompaño en la realidad de su dolor».

Posiblemente, debido a las condiciones políticas de la época que les tocó vivir a cada uno, así como los desplazamientos

prolongados fuera de España, la correspondencia se dilataba mucho en el tiempo.

La siguiente correspondencia se retrasa hasta el 14 de enero de 1967. Entre algunos comentarios literarios de creaciones suyas, esta carta contiene una respuesta de Vicente a Jorge haciendo referencia a la «escritura automática». En ella, nuestro poeta afirma que «en una “Confidencia literaria” mía (que luego se publicó como prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor*) decía yo: No he creído nunca en lo estrictamente onírico, ni en la “escritura automática”, ni en la consiguiente abolición de la conciencia creadora».

Las sucesivas cartas son temporalmente algo más cercanas, la siguiente tiene fecha de 28 de abril de 1967. En ella, se percibe la nostalgia de Vicente Aleixandre hacia su Málaga, una tierra tan querida por él, mostrando su envidia al autor de *Cántico*, que sí reside en esta ciudad mediterránea. Le llega a decir: «Te envidio con ese mirador que tienes sobre mi mar de Málaga... Confío en que algún día yo también tenga mi balcón...».

Aleixandre valora la calidad de un texto de Jorge Guillén titulado «Estímulo» y publicado en la *Nouvelle Revue*

Française, reconoce y expresa que «el texto era de una precisión penetrante, reveladora, y me siento completamente de acuerdo con todas tus observaciones». Como buenos creadores y críticos literarios, se intercambian opiniones de su participación en diversas publicaciones tanto suyas como de otros autores, Cernuda entre ellos. Es una actividad frecuente entre estos dos grandes poetas del 27.

En esta nueva carta de 1 de diciembre de 1967, Aleixandre comenta la recepción de un nuevo libro de Jorge Guillén, *Homenaje*, precisamente en un momento en el que Vicente se encuentra muy afectado por su enfermedad de insuficiencia coronaria y de artrosis en las vértebras. Los dolores le hacen sufrir mucho, lo que le impide salir de su casa con la frecuencia deseada.

Con su lucidez habitual, a pesar de sus dolencias, Aleixandre reconoce que este nuevo libro de Jorge Guillén, *Homenaje*, contiene tanta belleza como *Cántico*, destacando que esta nueva creación es un homenaje a la vida, porque no solamente recoge reconocimientos a escritores, artistas, culturas..., sino «todo eso y más, mucho más. Poemas de amor, poemas de recuerdos, comentario a la vivacidad». Nuestro agudo crítico insiste que «homenaje a la vida es el destino de su poesía. Y enlaza y deviene desde el homenaje que era *Cántico* hasta el pormenorizado, minucioso, insaciable *Homenaje* de este cántico diferente y contable».

Finaliza esta carta dando a conocer su compromiso de publicar un libro que entiende terminado: *Poemas de la consumación*. Igualmente informa a su entrañable amigo que ha empezado otro también en verso: *Diálogos del conocimiento*. Y ello, a pesar de que reconoce que por ahora no trabaja lo que quisiera porque no se encuentra bien.

Le sigue otra carta de 10 de febrero de 1969. En esta ocasión se reafirma la sincera y profunda amistad que los une a ellos dos y a todos los de su generación tan reconocida, haciendo mención, incluso, a los que ya no viven, pero los hace presentes. De ahí también los gestos de gratitud y afecto mostrados en la cesión de escritos para incluir en sus publicaciones. Tal es el caso de un poema de Jorge Guillén que abre la edición del libro de Vicente Aleixandre titulado *Ínsula*. Una práctica frecuente entre estos grandes poetas y escritores.

Y cómo no, sus deseos de vivir en Málaga le llevan a expresar nuevamente: «Te envidio en tu Paseo Marítimo, balcón al mar. ¡Jorge Guillén, tan malagueño! En otro tiempo fue Sevilla, hoy es Málaga... y siempre el planeta».



VICENTE ALEIXANDRE manifiesta en sus cartas sus deseos de vivir en Málaga: «Te envidio en tu Paseo Marítimo, balcón al mar. ¡Jorge Guillén, tan malagueño!»

Se percibe la nostalgia de Vicente Aleixandre hacia su Málaga, una tierra tan querida por él, mostrando su envidia al autor de *Cántico*, que sí reside en esta ciudad mediterránea

La siguiente carta ya se distancia un poco más en el tiempo, fechada el 10 de Julio de 1974. En su contenido, se destila afecto y admiración hacia su querido amigo Jorge, siempre hablando de libros y poemas que llenan sus vidas. En este momento que le escribe, destaca como «hallazgo» el poemario que recibe titulado *Y otros poemas*. Aleixandre le responde que es «un título humilde que engaña, pues el lector descubre enseguida que le han dado, no gato por liebre sino liebre por gato». Nuestro poeta agradece, de corazón, unos poemas que Jorge escribe en este libro y dedica a sus amigos; inevitablemente, destaca el poema titulado *Unos amigos*, «donde estamos todos, y con sus nombres» y en su caso, agradece verse incluido y «puesto allí con cariño».

En ese intercambio de regalos literarios, Aleixandre le comunica a su amigo del alma que ya ha publicado su libro *Diálogos del conocimiento*, editado en Barcelona y «que ya ha dado orden de que se lo manden de su parte». Y, cómo no, siempre dando muestra de su preocupación por el estado de salud de su amigo Jorge.

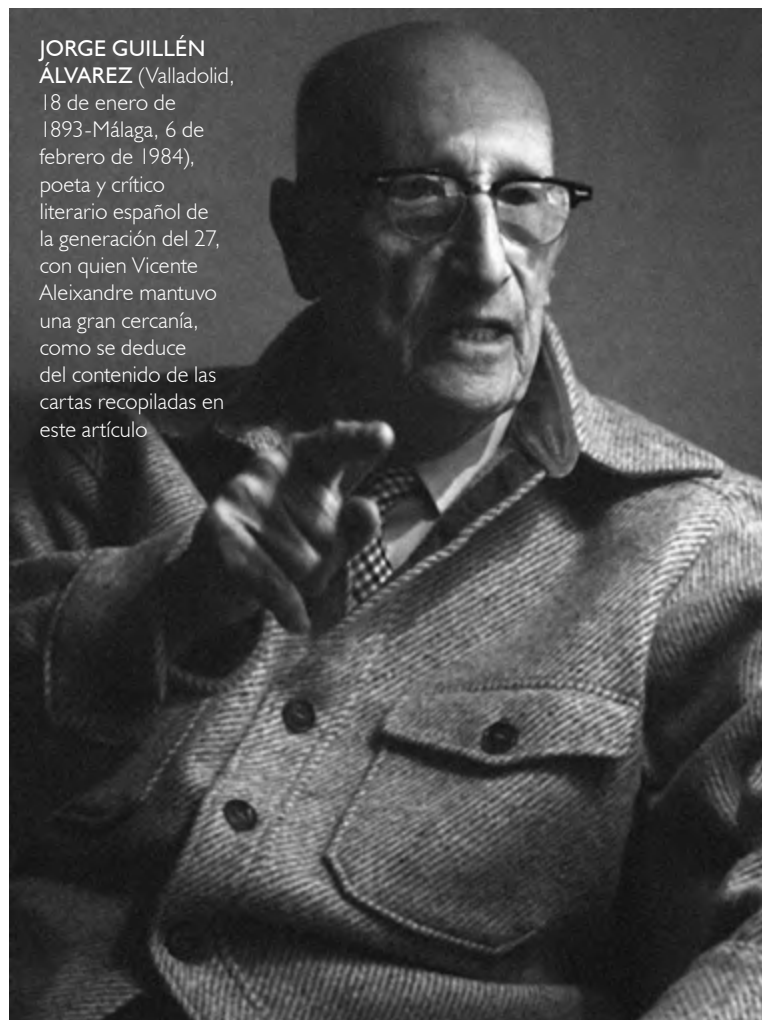
Una breve carta escrita el 10 de octubre de 1977, Aleixandre quiere transmitir a su lírico compañero de generación los sentimientos de esa amistad que los une desde hace 50 años y les llena de afecto y gratitud hacia toda la familia Guillén. El estado de salud de Vicente no es muy bueno y transmite que «yo estoy contento de espíritu y cansado de cuerpo, pues son días muy agitados y mi salud (mala salud de hierro, como decís los amigos) no sé cómo resiste...».

Las tres últimas cartas también son breves. La primera de ellas, muy cercana a la anterior, tiene fecha de 4 de noviembre de 1977. Aleixandre muestra su alegría por la concesión que recibe Jorge Guillén del Premio Alfonso Reyes, de Méjico, subrayando el gran contenido acumulado en su obra. Igualmente, le comunica que José Luis Cano le ha informado que le ha visto y encontrado bien; también le ha contado «el homenaje a Picasso en nuestra querida Málaga, y que esta vez ha sido digno de ella y de él». El estado de salud de Vicente se sigue resintiendo y, a pesar de su cansancio, se sigue sosteniendo y reglamentando su trabajo.

La carta número 11, se data el 21 de enero de 1978. Nuestro universal poeta felicita a Jorge Guillén por su elección como Académico de honor, señalándole que él ha sido uno de los cinco que le propusieron para ese reconocimiento; no obstante, la unanimidad de la Academia para concederle evidenciaba el resultado. Aleixandre quiere destacar que «ha sido una de las determinaciones de la Academia más afortunadas y para su historia más dichosas». En esta carta, además de la alegría por los gratos acontecimientos, quedaba de manifiesto que la salud de ambos amigos no era muy buena.

El comienzo de la última comunicación de fecha 30 de abril de 1982 ya es preocupante, pues el estado de su salud provocaba el retraso de su correspondencia. Vicente llega a decirle a Jorge: «Mi salud es una atadura dolorosa. ¡Con decirte que no salgo de casa ni escribo un verso!».

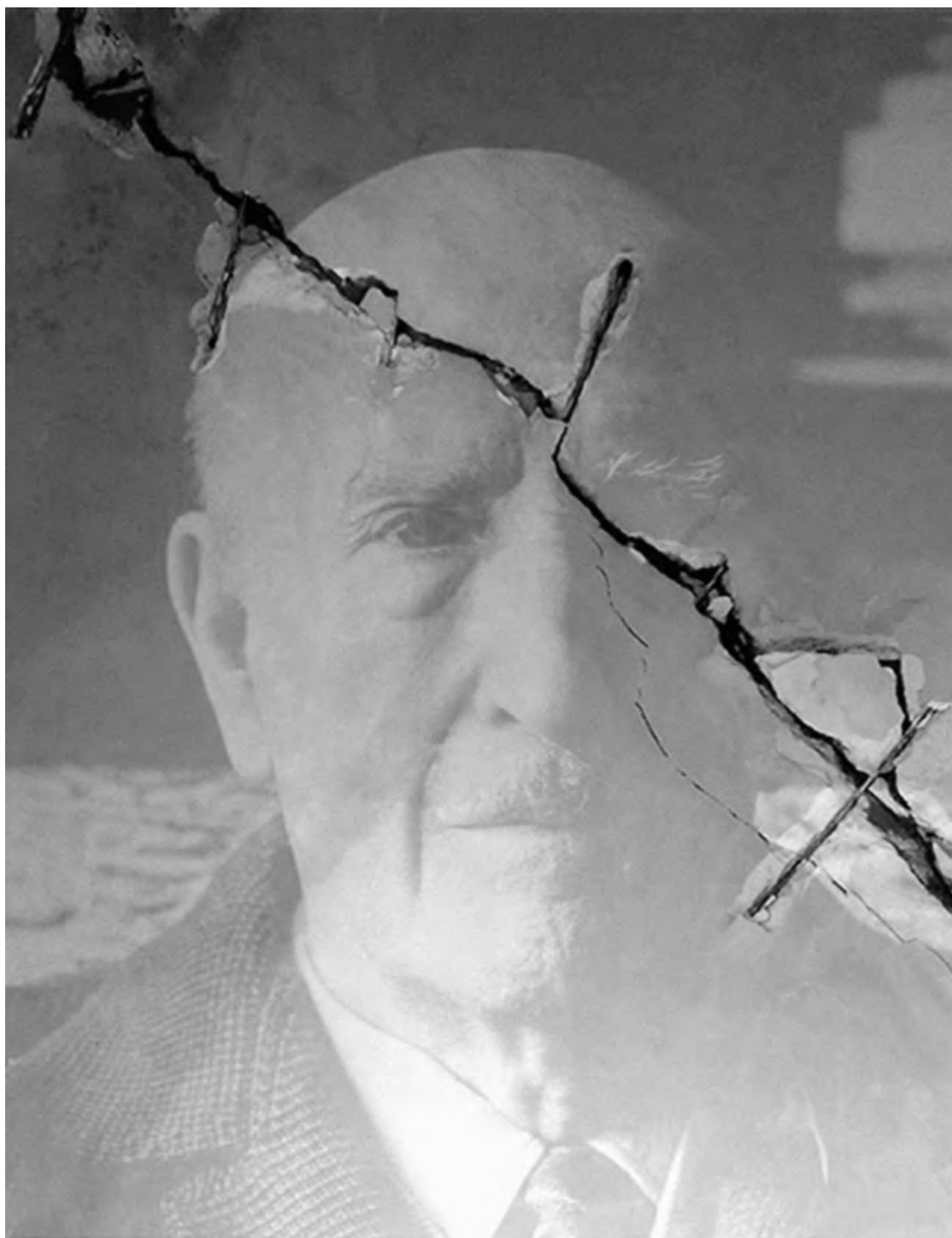
**JORGE GUILLÉN
ÁLVAREZ** (Valladolid,
18 de enero de
1893-Málaga, 6 de
febrero de 1984),
poeta y crítico
literario español de
la generación del 27,
con quien Vicente
Aleixandre mantuvo
una gran cercanía,
como se deduce
del contenido de las
cartas recopiladas en
este artículo



El comienzo de la última comunicación de fecha 30 de abril de 1982 ya es preocupante, pues el estado de salud de Vicente provocaba el retraso de su correspondencia

Aleixandre agradece de corazón el regalo que recibe de su amigo Jorge, la obra titulada *Final*. Hace una valoración de disfrute de esta obra, expresándole con entusiasmo: «he ido disfrutando de esto que yo llamaría el gran Comentario a todas (de hecho, todas) las posibilidades, de la vida y del mundo». Vicente reconoce que su contenido es nuevo, «con esa novedad del hallazgo en la realidad de la multiplicación otorgada y que en este caso el poeta eleva a total descubrimiento». Termina su carta agradeciéndole, de manera especial, «el poema que has hecho para mí y cuya concepción y desarrollo lo hacen rico en belleza, y claro está, en generosidad».

Aquí cierro el circuito de correspondencia que Vicente Aleixandre establece con su entrañable amigo Jorge Guillén. Considero un verdadero testimonio del profundo significado de amistad que unía a estos dos grandes creadores de la palabra y la poesía. 🌿



**RETRATO DE VICENTE ALEIXANDRE
EN VELINTONIA**, sobre el lienzo real de
una de sus heridas paredes

(Foto: Página web de la Asociación de Amigos de Vicente
Aleixandre - <http://www.vicentealeixandre.es/>)

Defunción de VELINTONIA

Por AGUSTÍN HERVÁS COBO

ALLÍ, EN CHAMBERÍ: HIRSUTA, ENIGMÁTICA, FANTASMAL, fría, vieja, mortecina; yace, vestida de amarillo, la difunta Velintonia.

Fría como la nieve que la cubría hace tres años. Rajada por la faca del tiempo que desfigura un rostro anciano y vivo, que la habitó. Abandonada en la tristeza de los versos, compulsivos y silenciosos, del misterio de las sombras. Olvidada por todos, y por nadie. Y nadie acelera el tiempo de una resurrección, y todos la niegan en la esperanza de la redención.

Abandonada y olvidada, difunta de cuerpo presente, en la calle que ahora lleva el nombre del poeta que la amó y la habitó.

Amamos los lugares en los que hemos sido felices, en los que transitó nuestra vida, con sus sombras y sus tristezas, y algunas alegrías. Amamos esos lugares porque en ellos hemos crecido a la humanidad, a más y a menos, a más y a más, hasta envejecer juntos. Los amamos porque nos han dado el calor de sus lumbres en los salones, y el frescor de sus patios y jardines.

Amamos la casa que habitamos porque ella nos protege del exterior agresivo y amenazante. Porque en ella somos nosotros, no siendo en ningún otro lugar.

Vicente Aleixandre siempre habitó Velintonia, menos los años de su infancia en Málaga, y el tiempo que tardaron en construirla, estando ya la familia en Madrid. Es decir, toda su fructífera y silente vida literaria.

VICENTE ALEIXANDRE
SIEMPRE HABITÓ
VELINTONIA, MENOS LOS
AÑOS DE SU INFANCIA
EN MÁLAGA, Y EL TIEMPO
QUE TARDARON EN
CONSTRUIRLA, ES DECIR,
TODA SU FRUCTÍFERA Y
SILENTE VIDA LITERARIA

En una entrevista concedida a *El País* en el año 1984, Aleixandre explicaba:

«En esta casa, desde la que le hablo... vivo yo desde el año 1927. Siempre digo, como un recuerdo querido, que a esta casa vine siendo un poeta inédito. Después, en ella, he ido haciendo las cosas de mi vida a través de los sucesivos años.

Esta casa tiene un pequeño jardincito, donde yo, por las mañanas... paseo por el jardín y leo un largo rato. Entonces aprovecho y cuido un cedro... yo lo planté hace ya 30 años, y este cedro es un arbolito que era de 30 centímetros cuando yo lo planté y hoy tiene una cantidad de metros inmensa. Lo tenemos que podar constantemente, porque, si no, se come y derriba la casa.»

De Vicente Aleixandre supimos, cuando estudiábamos aquella literatura del C.O.U., de finales de los setenta del pasado siglo, que era un poeta elegante, que empleaba la metáfora como hiriente espada triunfal, dentro de aquel movimiento surrealista que tanto incomodó a cierta generación de eclécticos literatos.

En el año 1977, los compañeros y poetas, que conocí de mi época de Magisterio, en aquel Jaén otoñal, gris y melancólico, de la Transición, supimos de la concesión del premio Nobel a Vicente Aleixandre.

Entre aquellos compañeros estaban: Martín Lerma Molino, María Jesús Muñoz, Antonio Ruíz Zapata, Alfredo Ibarra, Ramón Luque Sánchez, Francisco Cobo Romero... que lle-

nos de sentimentalismo, gozo y furia social, preparábamos una revista de poesía y literatura, que llamamos El Rapsoda.

Cuando supe lo de aquel Nobel, me emocioné, porque significaba un triunfo de la literatura española en el mundo, y además le venía muy bien al ambiente político de la nación, aunque algunos entendieran que este poeta «taciturno y frío» no fuera con las inquietudes sociales y políticas del momento.

El 8 de octubre de 1977, José Luis Cano, en *Los Cuadernos de Velintonia*, escribía:

«En Velintonia de nuevo. Encuentro a Vicente abrumado por los cientos de telegramas, las infinitas visitas, el despliegue informativo de la prensa española y extranjera, la TVE. Pero lo que más le ha sorprendido —y halagado— es la ovación unánime con que los diputados del Congreso, puestos de pie, acogieron las palabras de satisfacción pronunciadas por el presidente del Congreso, Álvarez de Miranda, ante la ‘noticia del Nobel a un gran poeta español: Vicente Aleixandre’.»

En la primavera del 77, había sido operado de un glaucoma. Se quedó en Velintonia. Allí, arropado. Seguro. Protegido. No fue a recoger el premio Nobel por estar enfermo.

Después, un herpes zoster le impidió leer y escribir durante dos años. En Velintonia se sentía a salvo. Luego lo operaron de cataratas. Recobró la vista, algo, y en 1983 escribió y le publicaron *Con Pablo Neruda*.

Neruda, uno de tantos poetas que pasaron por Velintonia, la casa de la poesía. La casa de la amistad. La casa donde se reunía el talento del quebrantado siglo XX.

Pablo Neruda escribía, en *Memorial de Isla Negra*, 1964: «¡Ay! mi ciudad perdida».

*«Me gustaba Madrid y ya no puedo
verlo, no más, ya nunca más, amarga
es la desesperada certidumbre...
Me gustaba Madrid por arrabales,
por calles que caían a Castilla...
Mientras enderezaba mi vaga dirección
hacia Cuatro Caminos, al número 3
de la calle Wellingtonia
en donde me esperaba
bajo dos ojos con chispas azules
la sonrisa que nunca he vuelto a ver
en el rostro
—plenilunio rosado—
de Vicente Aleixandre
que dejé allí a vivir con sus ausentes.»*

En 1984, ya había fijado, yo, mi residencia en Marbella. Mi hijo aún no había nacido, y mi verso se había fugado con una musa que me fue infiel durante mucho tiempo. Demasiado.

La radio nos dijo que Vicente Aleixandre tuvo una hemorragia intestinal a primeros de diciembre. El día 13, la misma radio, nos dio la noticia de su muerte.

Velintonia se quedó vacía. El silencio aterrador se pegaba a las frías paredes como lapas, y el cedro, quedaba vigilante en aquella casa de los versos, para que las miserias y musarañas no arañaran por dentro sus paredes. Pero el cedro de Velintonia no pudo evitar la herrumbre y el dolor. Tampoco

**EN LA PRIMAVERA DEL 77,
ALEIXANDRE HABÍA SIDO OPERADO
DE UN GLAUCOMA. SE QUEDÓ EN
VELINTONIA. ALLÍ, ARROPADO.
SEGURO. PROTEGIDO. NO FUE A
RECOGER EL PREMIO NOBEL POR
ESTAR ENFERMO**

PARTE DE ATRÁS DE
VELINTONIA donde se
aprecia el cedro del Líbano
plantado por el propio poeta

(Foto: De Nietanigal - Trabajo
propio, CC BY-SA 4.0, [https://
commons.wikimedia.org/w/index.
php?curid=118270118](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=118270118))



evitó, que las voces que aman la poesía, y el alma de quien la habitó, fueran ninguneadas en sus luchas por la dignidad de una casa, que fue la casa y el hogar, de un grande de los nuestros, y que tenía nombre propio: Velintonia.

Mis musas aparecían y desaparecían, hasta que la suerte me llevó a un destino inesperado, y volví a saber de Vicente Aleixandre a través del poeta José María Lopera.

Vencedor llamo al hombre que he vivido es el título de la biografía que escribí sobre Lopera, y en ella está lo que aquí transcribo de lo que José María me contó de Aleixandre.

Miguel Hernández aparece en el asedio al cerro del Cabezo:

«Cuando el reloj de Miguel Hernández, regalo de Vicente Aleixandre, juntó sus manecillas en las 12, las doce de la noche, Miguel cogió un altavoz y comenzó un discurso de orgullo y miedo, de honor y destrucción, que resonó en los oídos de todos los concentrados en aquel cerro del coraje y la pasión, del temor y la angustia».

Transcripción de la entrevista a José María Lopera sobre sus influencias poéticas:

«Lucho contra mis circunstancias. Me explico. Fue la época en la que amé, odié y maldije a García Lorca porque, por ejemplo, cada vez que escribía un poema, yo era García Lorca, no era José María Lopera, entonces, tenía que alejarme de él. Alejarme de Bécquer. Alejarme de otros más modernos como Aleixandre. Aunque, debo reconocer que, alejarme, no pude nunca, de Vicente Aleixandre, ni creo que haya muchos que puedan alejarse de él. Es muy difícil llegar a él y a su esencia más íntima. Para mí es uno de los grandes poetas, por eso fue premio Nobel, por lo que tiene de innovación técnica dentro de la poesía y una sensibilidad y una inspiración muy particular, muy profunda y muy difícil de llegar a ella».

Tarjetón, del puño y letra de Aleixandre:

Conserva José María, con gran cariño, un tarjetón escrito por Vicente Aleixandre de su puño y letra:

«Vive usted en Carratraca, un pueblo que para mí tiene connotaciones felices de cuando era niño, porque iba con un tío mío a veranear, a tomar las aguas a Carratraca.»

Transcripción de la entrevista grabada a Lopera para su biografía:

«Tenía costumbre de escribir en unos tarjetones en los que no ponía nada más que Vicente Aleixandre, sin más dirección ni nada.»

Colaboración del Nobel con José María Lopera:

«En 1983, José María, después de un encomiable trabajo, consigue que el Ayuntamiento de Málaga publique un libro homenaje a Jorge Guillén. Para ello obtiene las colaboraciones de los poetas del momento: Alfredo Taján, Juvenal Soto, Rosa



Velintonia se quedó vacía. El silencio aterrador se pegaba a las frías paredes como lapas, y el cedro quedaba vigilante en aquella casa de los versos, para que las miserias y musarañas no arañaran por dentro sus paredes

Romero, José Díaz Pardo, Antonio Abad, Manuel Alcántara, Pérez Estrada, Salvador López Becerra, Patricio Gutiérrez del Álamo, y la de Vicente Aleixandre, que lo hizo de su mismo puño y letra...»

Y termino:

*Allí quedó, vacía, sola,
difunta, amarilla, mortecina.
Velintonia.*

*Como una empobrecida ruina,
como una huérfana desolada.
Velintonia.*

*En un Madrid frío, herrumbroso,
olvidadizo, injusto, lascivo.
Velintonia.*

*Gritando poemas desesperados,
en las noches inciertas y misteriosas,
de los fantasmas del pasado.*

Bibliografía:

- Asociación de amigos de Vicente Aleixandre.
- *Vencedor llamo al hombre que he vivido*. Biografía del poeta José María Lopera. Editorial Granada Club Selección. Granada Costa, 2022. 📖

Agustín Hervás Cobo es Periodista, Poeta y Escritor

VICENTE ALEIXANDRE: EL POETA Y LA POESÍA

De una entrevista con el periodista
Marino Gómez Santos. *Los años sesenta*.
Aparecida en el diario YA,
de fecha de 4 de diciembre

Recopilado por JOSÉ MARCELO RUIZ

N ACÍ EN SEVILLA EL 26 DE ABRIL DE 1998, Y COMO digo siempre, me crie en Málaga. De Sevilla sólo sé que nací allí, pero no tengo memoria de mi infancia. Todos mis primeros recuerdos de la vida son malagueños. Nací a la luz, e incluso a los libros, en Málaga —otro modo de nacer— porque allí aprendí a leer, que es mi segundo nacimiento. Mi padre era ingeniero de ferrocarriles, y lo destinaron a Málaga, donde estaba la Central. Tenía un bonito nombre: «Compañía de los Ferrocarriles Andaluces». Viví en Málaga hasta 1909, que por motivo de enfermedad pidió mi padre traslado a Madrid.

Me acuerdo muy bien del nombre del director del colegio: don Buenaventura Barranco Bosch, fieros bigotes a lo Kaiser, encima brillaban unos ojos bondadosos. Desde la enseñanza primaria fui amigo, del que luego iba a ser también compañero en la poesía, Emilio Prados. Él vivía en la conocida calle Larios, e íbamos juntos hasta la calle Granada, donde estaba el colegio. Era una Málaga apacible, con un sabor que ahora ha consagrado el pintor malagueño, primo de Picasso, Manolo Blasco, quien ha hecho toda su pintura ingenua a base de recuerdos de principio de siglo, una pintura muy sugestiva, y es esa Málaga la que yo he vivido.

En Madrid, en 1909, empezamos viviendo en la calle de Ayala número 9, que luego nos mudamos al quince, que hoy

es el 19. La casa está exactamente igual que cuando nosotros vivimos ahí. Y cuando paso por delante me parece que ella es lo permanente y yo el fantasma que cruza. En seguida empecé a ir al colegio en la carrera de San Jerónimo, esquina a la calle Ventura Vega. Se llamaba colegio Teresiano, aunque era laico, no religioso. Me cogía lejos, e iba y venía en bicicleta cuatro veces al día. Lo he contado en un poema que se llama *Al colegio*, donde aludo que el niño iba por allí como por un monte, y que hasta de vez en cuando revolaba una mariposa. En realidad no pasaba nada por allí. De tarde en tarde un cansino tranvía. Y de muy tarde en tarde, un coche de caballos y algún carrito tirado por una mula. Esto parece un sueño hoy, en el Madrid congestionado y feroz. Adelanté un año los estudios de bachiller, y a los quince años salí bachiller.

«MI PADRE HABÍA TENIDO
MUCHA ILUSIÓN DE QUE
SU ÚNICO HIJO HUBIERA
SIDO INGENIERO.
PERO DEMOSTRÉ MI
POCA AFICIÓN A LAS
MATEMÁTICAS, ESTUDIÉ
DERECHO Y ESTUDIOS
MERCANTILES»

Mi padre había tenido mucha ilusión de que su único hijo hubiera sido ingeniero. Pero demostré mi poca afición a las matemáticas, estudié Derecho y Estudios Mercantiles. Empecé simultáneamente las dos carreras, la de Derecho y la de Mercantil. Iba por la mañana a la Universidad y por la tarde acudía a la Escuela de Comercio.

De la carrera de Derecho poco recuerdo tengo. Pero sí de la vecindad, donde Dámaso Alonso estudiaba la carrera de Filosofía y Letras al mismo tiempo que yo Derecho, y como las dos facultades estaban en el caserón de San Bernardo,

«Todos mis primeros
recuerdos de la vida
son malagueños.

Nací a la luz, e
incluso a los libros, en
Málaga –otro modo
de nacer– porque
allí aprendí a leer,
que es mi segundo
nacimiento»



VICENTE ALEIXANDRE
fotografiado por Nicolás
Muller en 1953

*(Fondo Nicolás Muller,
Archivo Regional de la
Comunidad de Madrid)*

ALEIXANDRE EN
LA BIBLIOTECAde su casa en
Velintonia(Foto: Gianni Ferrari/
Cover/Getty Images)

coincidiábamos en los pasillos. ¡Cuántas veces, en lugar de entrar en mi clase, entré con él en la Teoría del Arte, que explicaba D. Andrés Ovejero!

En el verano 1917, coincidimos la familia Dámaso Alonso y mi familia en las Navas del Marqués. En seguida, intercambiamos opiniones: Azorín, Unamuno. Valle Inclán, Baroja... Yo, en ese tiempo, no leía poesía lírica. Dámaso me prestó una antología de Rubén Darío. Fue para mí, no sólo la lectura de ese gran poeta, sino la revelación de la poesía.

En cuanto regresé a Madrid, después del contacto con Rubén Darío en las Navas, me puse a leer a los maestros de

aquel tiempo y a los que no eran. Recuerdo que el primero fue Antonio Machado. Antonio Machado es de los pocos poetas que me sé versos de memoria.

Seis meses después de empezar a leer poesía, intentaba mis primeros balbuceos. Empecé a escribir en el 1918, y no publiqué nada, ni una línea, hasta el año 1926. De cómo entré en contacto con la generación del 27, diré que fue una generación de amistad, porque conocía de la infancia a Emilio Prados.

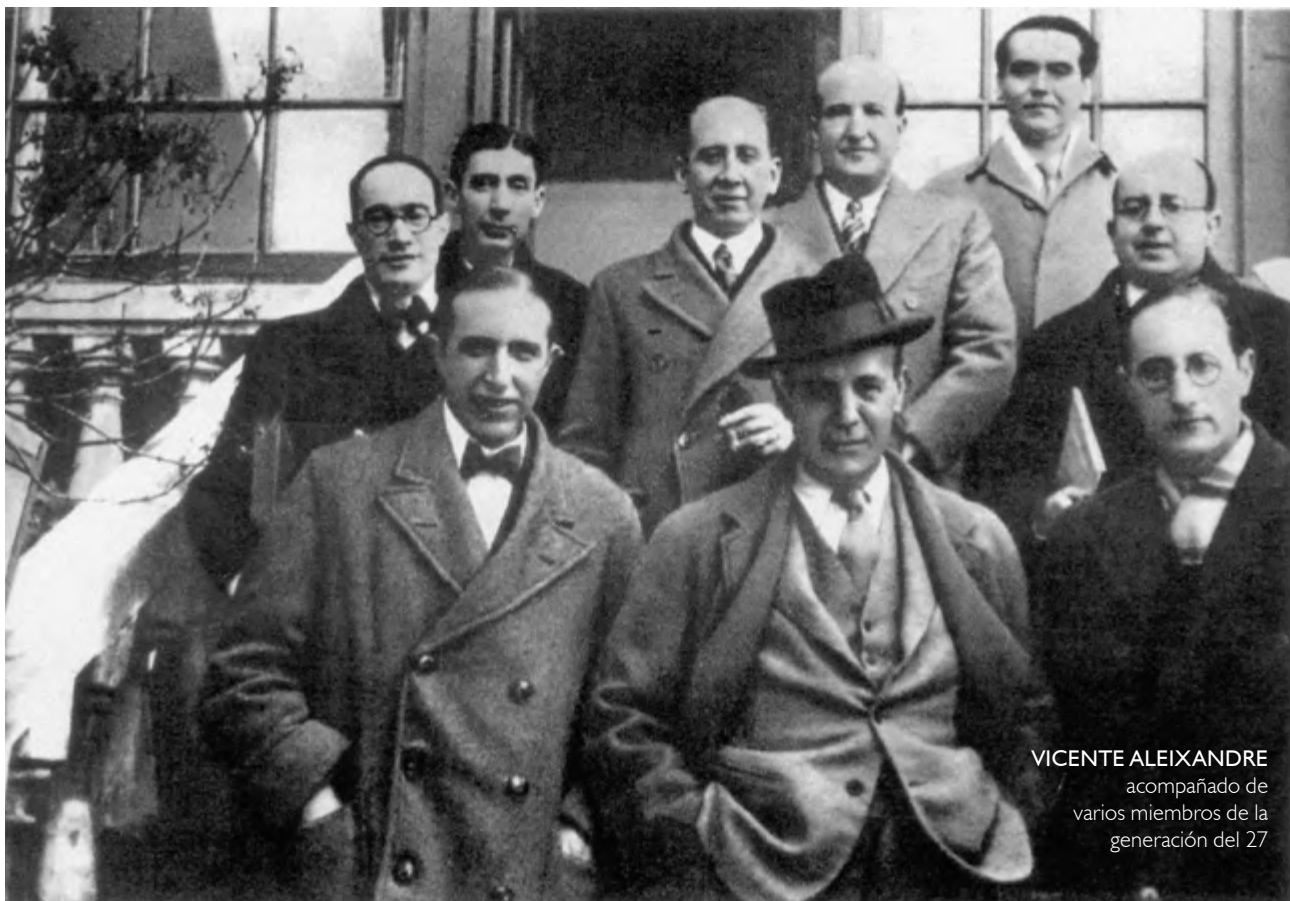
Era amigo de Dámaso Alonso. Después coincidía en el tranvía con Rafael Alberti, que nos veíamos mucho. Él lo ha contado en su obra *La arboleda perdida*. En 1922, en la exposición que Alberti presentó en el Ateneo de Madrid, allí me lo presentaron como Alberti, pintor. Después conocí a Bergamín, Gerardo, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Federico. El último fue Luis Cernuda, quien vino a Madrid, por primera vez, en octubre de 1928.

Yo escribía, pero no publicaba ni enseñaba a nadie mis poemas. No era modestia, era miedo. Yo tenía una sensación de cumplimiento de mi ser con lo que escribía. Era un apetito y una necesidad; un existir de mí mismo. Entonces, temía que si yo lo enseñaba y no comunicaba nada, me iba a sentir absolutamente desarmado ante mismo para continuar en esa actividad. Y el temor a esa sentencia me retenía a enseñarlos. Y se rompió, fue por una verdadera fractura que me jugó el destino, porque vinieron a casa mis amigos, que, sí, escribían y publicaban. Ellos descubrieron los poemas sobre la mesa, que yo olvidé recoger. Salieron con mis poemas, azares de la vida. Unos días después, los llevaron a la revista de Occidente, que dirigía su fundador Ortega. Yo no era nadie, un nombre inédito completamente. Pero la generosidad de aquella revista, apoyando a la generación más joven, hizo que acogieran mis versos con bondad suprema.

A Federico le conocí la noche que estrenó *Mariana Pineda*, el 12 de octubre del 1927. Fuimos al teatro Rafael Alberti, Dámaso Alonso y yo. En aquella noche hablé con Federico por primera vez. La generación se caracterizó en seguida por dos aglutinantes: un sentimiento de amistad y una afinidad estética.

En el homenaje a Góngora estuve ausente por imposibilidad física. Caí gravemente enfermo en 1925, y el médico me mandó fuera de Madrid. Residí en un pueblecito, Aravaca, en reposo absoluto. Allí compuse gran parte de *Ambito*. Obra que se publicó por petición de los amigos poetas malagueños, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Después de publicarse los libros de poemas de los compañeros poetas

**“YO ESCRIBÍA, PERO NO PUBLICABA NI ENSEÑABA A NADIE MIS POEMAS.
NO ERA MODESTIA, ERA MIEDO. YO TENÍA UNA SENSACIÓN
DE CUMPLIMIENTO DE MI SER CON LO QUE ESCRIBÍA”**



VICENTE ALEIXANDRE
acompañado de
varios miembros de la
generación del 27

de mi generación, me preguntaron si tenía yo algo que publicar, y había terminado *Ambito*. Me lo publicaron en la colección de libros adscritos a la revista *Litoral*, que ellos dirigían. Se lo envié en el verano del 27, y en enero o febrero del 28 apareció publicado.

Conocí a Miguel Hernández, precisamente, con motivo de la aparición de *La destrucción o el amor*. Era en su segundo viaje a Madrid, ya estable y trabajando en Espasa Calpe; ayudando a José María de Cosío en la enciclopedia de los toros. Vio en las librerías *La destrucción o el amor*, y me escribió una carta que decía, más o menos: «*He visto el libro de usted, La destrucción o el amor, no puedo adquirirlo. Si usted me pudiera darme un ejemplar, yo le quedaría muy reconocido*». Y firmaba: Miguel Hernández, Pastor de Orihuela. Entonces le contesté que viniera por casa, que tenía un ejemplar para él. Y vino, le di el libro; simpatizamos pronto. Así nació la amistad de hermanos que tuvimos, Miguel y yo. Yo tenía doce años más que él. Fue, siempre para mí, mi hermano más joven.

La guerra dispersa a la generación, Miguel Hernández estaba luchando en el frente. Yo estaba enfermo, porque pasé dos años de la guerra en cama, debido a una recaída de

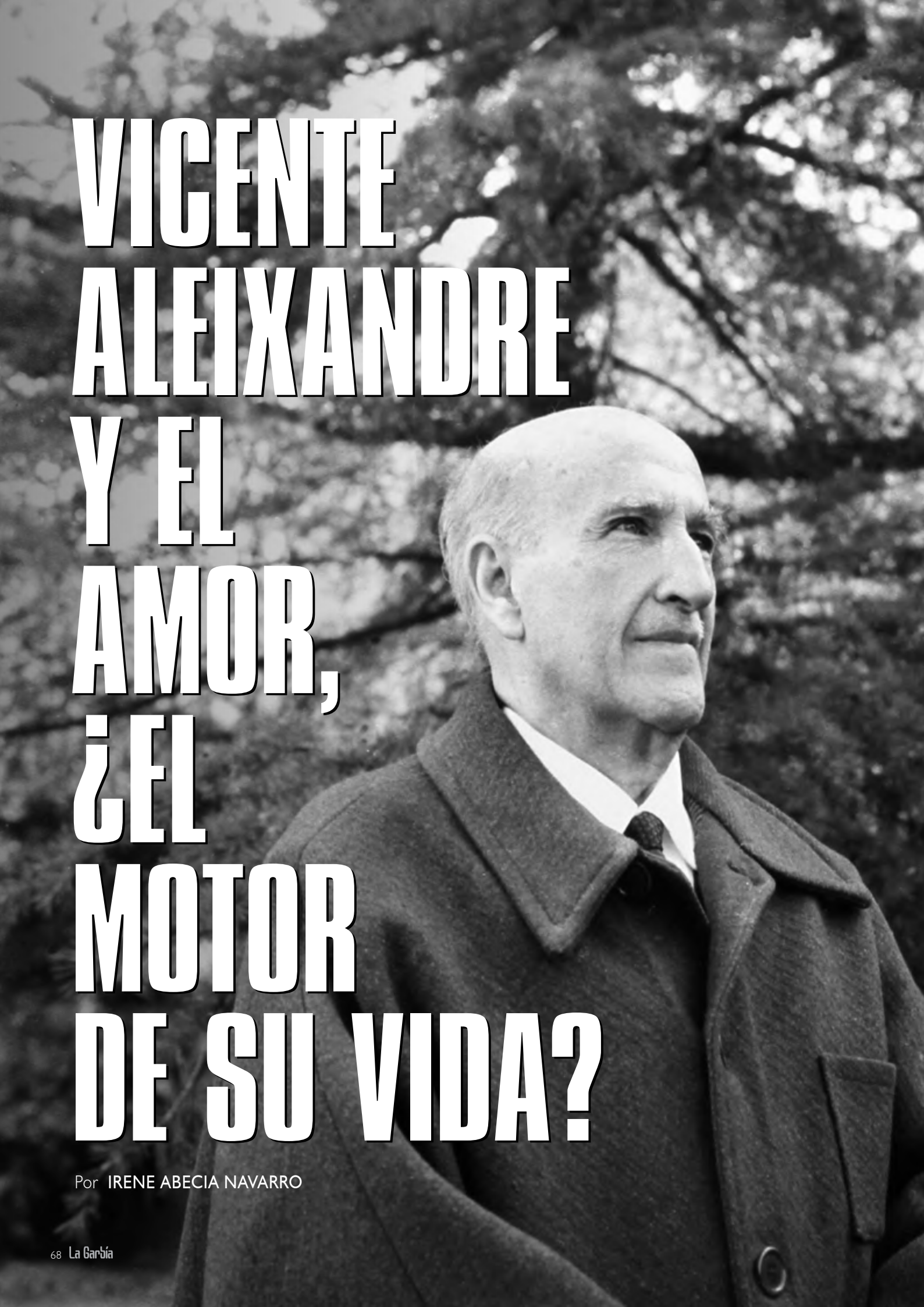
«La guerra dispersa a la generación, Miguel Hernández estaba luchando en el frente. Yo estaba enfermo, porque pasé dos años de la guerra en cama, debido a una recaída de mi enfermedad renal»

mi enfermedad renal. Me acuerdo con emoción que, en aquella época de escasez de alimentos y yo enfermo, venía Miguel del pueblo de su mujer con un saco de naranjas, que entonces era un tesoro. Y que él me traía a cuenta de Dios sabe cuántas privaciones. Entraba y arrojaba su contenido sobre mi cama, con su gran risa iluminadora. Era como un gran desprendimiento de luz y generosidad.

El adiós de Federico García Lorca —sí, me acuerdo de la última conversación que tuve con Federico—, fue por teléfono: «Vicente, si estás solo, voy ahora a tu casa. Acabo de terminar mi drama *La casa de Bernarda Alba*, me acompañan unos amigos, nos vamos a tu casa y la leemos».

Yo tenía en casa aquel día unos amigos, que él no conocía o con los que no le apetecía estar. Y me contestó: «entonces no voy, iré otro día».

Mi último recuerdo es su voz. Aquel «adiós» que me parece estar oyendo, y que resultó ser para siempre. A los dos días, yo salía para Miraflores y, poco después, él se marchó a Granada. 🌻

A black and white photograph of Vicente Aleixandre, an elderly man with a receding hairline, looking slightly to the right. He is wearing a dark, heavy coat over a white shirt and a dark tie. The background is a blurred, leafy tree.

VICENTE ALEIXANDRE Y EL AMOR, ¿EL MOTOR DE SU VIDA?

Por IRENE ABECIA NAVARRO

HAY PERSONAS INMORTALES, PERSONAS CUYO LEGADO es imperecedero. A menudo, siguen la estela que el destino les muestra de forma accidental. Y lo hacen escuchando a su corazón, siguiendo los dictados de sus sentimientos sin sucumbir en la sensiblería ni sentimentalismos.

A tan solo tres años del centenario de la denominada **Generación del 27** y apenas unos días del 40º aniversario de la partida de este mundo de Vicente Aleixandre (me aventuro a decir que a su reencuentro con la siempre presente Naturaleza en sus versos), mis siguientes palabras están hilvanadas con mucho respeto a su memoria; dedicadas a un gran poeta que amó, por encima de todo, a la vida. Se podría afirmar que casi toda su poesía es una rabiosa y gozosa afirmación hacia ella:

«Amigos, no preguntéis en la gozosa mañana
por qué el sol intangible da su fuerza a los hombres.
Bebed su claro don, su lucidez en la sombra,
en los brazos amantes de ese azul inspirado,
y abrid los ojos a la belleza del mar, como del amor,
ebrios de luz sobre la hermosa vida...»

Dedicó una parte de su energía a las letras, la otra, al amor. O quizás debería decir: al amor plasmado de manera sublime a través de sus letras. «No hay palabras feas ni palabras bonitas en la poesía; no hay más que palabras vivas y palabras muertas», decía. Su riqueza verbal se pone de manifiesto a través de sus metáforas. Aparecen incluso ya en algunos títulos de sus obras. «Espadas como labios» delata una poesía cálidamente humana, una estrecha relación entre el amor, la vida y la muerte:

«Viniera yo como el silencio cauto
(no sé quién era aquel que lo decía)
Bajo luna de nácares o fuego
bajo la inmensa llama o en el fondo del frío
en ese ojo profundo que vigila
para evitar los labios cuando queman
Quiero acertar quiero decir que siempre
que sobre el monte en cruz vendo la vida
vendo ese azar que suple miradas
ignorando que el rosa ha muerto siempre»

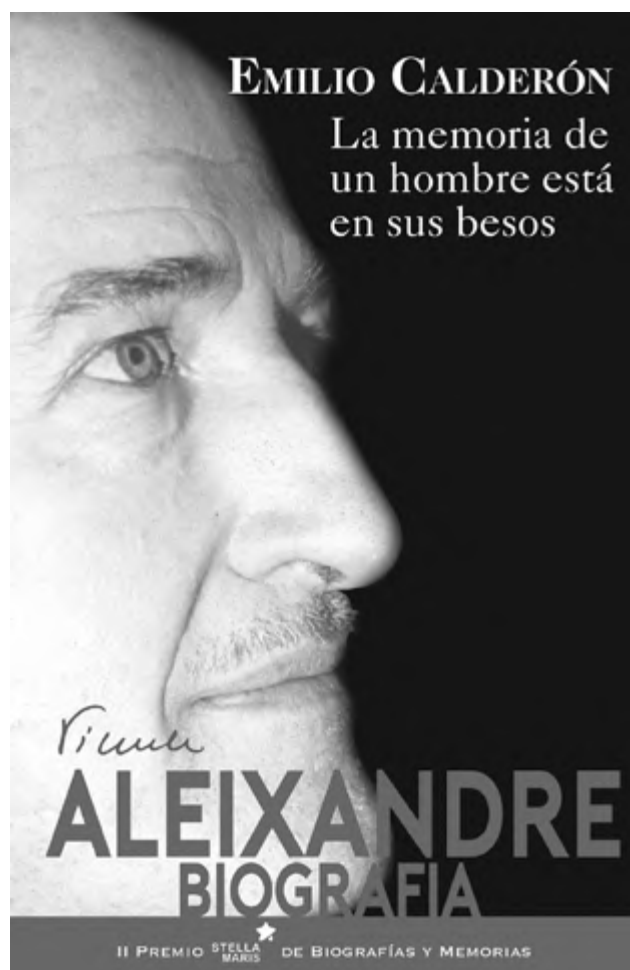
¡Qué osadía tan avanzada como temeraria! La de prescindir de la puntuación, combinada con versos endecasílabos, supuso una verdadera ruptura del ritmo de la poesía tradicional, quizás como distintivo de su individualismo literario. En aquel momento, primer tercio del siglo XX, cada autor ponía todo su empeño en no parecerse a los demás.

La fantasía y la imaginación acompañaron sus versos libres o versículos (versos que no tienen rima ni metro fijo) en su libro «La destrucción o el amor», con el que ganó el **Premio Nacional de Literatura**. Su amor trasciende de lo humano para cantar al amor cósmico, a un erotismo apasionado de seres inanimados. Morir en el amor, como describían antaño aquellos poetas místicos, aunque el misticismo de Aleixandre es panteísta. Cabe destacar la especial admiración que

Su amor trasciende de
lo humano para cantar
al amor cósmico, a un
erotismo apasionado de seres
inanimados. Morir en el
amor, como describían antaño
aquellos poetas místicos,
aunque el misticismo de
Aleixandre es panteísta

VICENTE ALEIXANDRE,
un amante de la vida. Casi
toda su poesía es una
rabiosa y gozosa afirmación
hacia ella

(Foto: Joaquín Alcón)



LA MEMORIA DE UN HOMBRE ESTÁ EN SUS BESOS, además de un poema de Vicente Aleixandre, es también el título de su biografía, escrita por Emilio Calderón y editada por Stella Maris

COMO ES LÓGICO, TAMBIÉN DEDICÓ UNOS VERSOS A LA CIUDAD QUE LO VIO CRECER, MÁLAGA: «YO SOY UN MALAGUEÑO QUE NACIÓ EN SEVILLA, O UN SEVILLANO QUE SE CRIÓ EN MÁLAGA». ALLÍ APRENDIÓ A LEER, Y COMO ÉL RECONOCIÓ UNA VEZ: «ES OTRO MODO DE NACER»

ante la naturaleza y sus elementos (el viento, el fuego, el río, la montaña...) describe; su peculiar concepción del mundo. La propia naturaleza es el paraíso antes de ser mancillado por el ser humano. Añora un cosmos glorioso que perdió, llora por su propia imperfección y anhela una posible recuperación. Los siguientes versos están dedicados «Al cielo»:

«El puro azul ennoblece
mi corazón. Sólo tú, ámbito altísimo
inaccesible a mis labios, das paz y calma
plenas
al agitado corazón con que estos años
vivo.
Reciente la historia de mi juventud,
alegre todavía
y dolorosa ya, mi sangre se agita, recorre
su cárcel
y, roja de oscura hermosura, asalta el
muro
débil de pecho, pidiendo tu vista,
cielo feliz que en la mañana rutilas,
que asciendes entero y majestuoso
presides
mi frente clara, donde mis ojos te besan.»

El empleo del adverbio *como* es constante, pero en lugar de comparar un elemento de la realidad con algo imaginario, compara lo imaginario con algo real. Es como si nos quisiera hacer dudar entre lo real y lo ficticio:

«Como una nube silenciosa yo me elevaré de mí mismo
Escúchame Soy la avispa imprevista
Soy esa elevación a lo alto
que como un ojo herido
se va a clavar en el azul indefenso
Soy esa previsión triste de no ignorar todas las venas
de saber cuándo la sangre pasa por el corazón
y cuando la sonrisa se entreabre estriada...»

Posteriormente, su evolución hacia la solidaridad con el hombre muestra una mirada más mundana, queriendo acercarse mucho más a las cosas cotidianas, al mundo que le rodeaba.

Como es lógico, también dedicó unos versos a la ciudad que lo vio crecer, Málaga: «Yo soy un malagueño que nació en Sevilla, o un sevillano que se crio en Málaga». Allí aprendió a leer, y como él reconoció una vez: «es otro modo de nacer». Desde la enseñanza primaria fue compañero y amigo de Emilio Prados, quien junto con Manuel Altoaguirre dirigieron la **Imprenta Sur**, donde se editaba la prestigiosa revista de pensamiento *Litoral*, todo un referente para los integrantes de la Generación del 27. Hoy en día, aquella imprenta que sacó a la luz textos de García Lorca, Rafael Alberti, Cernuda... sigue en funcionamiento y se puede visitar en el Centro Cultural Provincial María Atencia de Málaga. El poema titulado «Ciudad del paraíso» ha quedado grabado sobre una fachada de madera en una de las calles, entre el antiguo Palacio de la Aduana y la Alcazaba:

FUE UN ESPÍRITU LIBRE, CAPAZ DE AMAR Y GOZAR CON PERSONAS DE AMBOS GÉNEROS, ALGO ABSOLUTAMENTE INACEPTABLE EN SU ÉPOCA

«Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días
marinos.
Colgada del imponente monte, apenas
detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
intermedia en los aires, como si una mano
dichosa
te hubiera retenido, un momento de gloria,
antes de hundirte para siempre en las olas
amantes.
Pero tú duras, nunca descendes, y el mar
suspira
o brama, por ti, ciudad de mis días alegres,
ciudad madre y blanquísima donde viví, y
recuerdo,
angélica ciudad que, más alta que el mar,
presides sus espumas...»

Bonito, pero insuficiente gesto, aunque sumemos una pequeña placa conmemorativa en la casa donde pasó su infancia sita en la calle Córdoba, para el que fuera **Premio Nobel de Literatura** en 1977. En la Academia Sueca contaba con la admiración de Artur Lundkvist, quien consiguió, junto al poeta canario Justo Jorge Padrón, que se publicara una antología poética en sueco en 1974. De ahí a otorgarle el afamado premio, no pasó mucho tiempo.

Fue un espíritu libre, capaz de amar y gozar con personas de ambos géneros, algo absolutamente inaceptable en su época. Celoso de su intimidad, quizás aquellos poemas surrealistas de su etapa primera fueron un intento de escapar, o burlar, aquella sociedad sombría en la que le tocó vivir. De todas formas, no estoy aquí para hablar, ni mucho menos juzgar, sobre las tendencias amoratorias de Aleixandre; para ello ya se publicó una biografía más íntima, «La memoria de un hombre está en sus besos», título que, por cierto, es un verso del propio poeta; escrita por Emilio Calderón y editada por Stella Maris.

De quien se sabe que estuvo secretamente enamorado fue de Miguel Hernández, condenado a muerte en 1940, aunque la pena sería conmutada por Franco a una condena a treinta años y un día de prisión. Aleixandre ayudó económicamente a la esposa y enviaba por correo alimentos y cartas de apoyo moral a la cárcel de Alicante. Después, mantuvo correspondencia con la viuda hasta poco antes de su propia muerte.

Al hilo de lo anteriormente citado, hay que destacar que siempre obtuvo un significativo respeto dada su influyente y genial obra. Tras ser elegido miembro de la **Real Academia Española** en 1949, fue el gran maestro, protector y espejo en el que mirarse los jóvenes poetas españoles de la



ALEIXANDRE ANTE EL NICHOS DEL POETA MIGUEL HERNÁNDEZ, de quien se sabe que estuvo secretamente enamorado

segunda mitad del siglo XX. En su casa de Madrid, en la calle Velintonia (palabra españolizada de wellingtonia, una especie de un árbol, y que fue incluida en el Diccionario de la Real Academia Española), siempre había tertulias literarias y lecturas de versos.

Bien, estimados lectores, estas breves pinceladas son nada más que algunos trazos difuminados sobre un excelso poeta y comprometido hombre de su época. Le tocó vivir tiempos convulsos, se codeó con lo más granado de la literatura de entonces y será por siempre recordado y admirado.

Estas últimas palabras suyas, sirvan para comprender mejor a tan egregia y apasionada personalidad:

«Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa larva rugiente que regando
encerrada bellos miembros externos siente así los
hermosos límites de la vida» 🌻



FEDERICO GARCÍA
LORCA ante su piano,
en la casa de la Acera del
Casino, en Granada, 1919
(Foto: Fundación FGL)

MATAR A UN RUISEÑOR

Por ANA EUGENIA VENEGAS

FUE EL PROPIO VICENTE ALEIXANDRE, DEL QUE ahora se cumplen cuarenta años de su fallecimiento, el que abrió la nube negra en que mi obsesión había convertido un cuaderno digital donde escribo todo lo que me interesa de la vida y obra de Federico García Lorca del que había leído casi todo, y escuchado más, sin conocerlo como ser extraordinario hasta que me cruzó el rayo de su genialidad. La vida se nos va en estereotipos, en reescrituras y superficies. Pero prueba de que es bueno volver a leer una obra, y reacerarse al autor, es que, esta aproximación mía, más madura, al mundo del poeta granadino, me ha proporcionado no pocos *sthendalazos*, y que, ahora, estoy fascinada al punto de casi no poder pisar otros caminos que no sean los caminos de Federico: Federico y su obra, Federico y las cicatrices que dejó, Federico y su contagio, Federico sonrisa, fantasía, energía, creación, pulso y herida, y muros y cantes de fuentes y de fragua y de niñas muertas en pozos abiertos lejos del Hudson.

Aleixandre, su cogeneracionista, de propia voz, gracias a las grabaciones que están al alcance de todos nosotros que usamos las Nuevas Tecnologías para algo más que para envenenarnos con la reescritura de la Historia o con contenidos estúpidos para pasar el tiempo como si perder el tiempo no fuese una tragedia, dice, con honda pena y cristal en los ojos, que Federico era un poeta extraordinario, como se sabe, aunque sea de tanto repetirlo y no se haya leído su obra, pero que, como ser humano, como ser humano era incomparable. Federico era un ser excepcional. Su capacidad de expresión verbal y corporal, sus gestos, su música, sus obras, sus dibujos, su electricidad, su aura no tenían parangón. Nadie, confiesa Vicente Aleixandre, se podía medir con él, ni los más virtuosos poetas y dramaturgos del siglo XX, con los que quizás se podría equiparar su obra, pero, de ninguna manera, podrían aproximarse a su duende.

NADIE, CONFIESA VICENTE ALEIXANDRE, SE PODÍA MEDIR CON FEDERICO GARCÍA LORCA, NI LOS MÁS VIRTUOSOS POETAS Y DRAMATURGOS DEL SIGLO XX, CON LOS QUE QUIZÁS SE PODRÍA EQUIPARAR SU OBRA, PERO DE NINGUNA MANERA, PODRÍAN APROXIMARSE A SU DUENDE

Federico tenía un poder de seducción, una hechicería, una trascendencia ancestral, una mirada poderosa, tímida, pícara y descarada y una voz elevada, barítónica, eufónica y directa a la que no podemos ni siquiera acercarnos porque la verdadera pena negra es que no tenemos ninguna grabación de la voz de Federico. Muchos investigadores han buscado documentos sonoros de sus entrevistas, de presentaciones, de recitales y no han conseguido nada. El lorquista Víctor Amela, autor de «Si yo me Pierdo», estuvo semanas en Cuba con la esperanza de encontrar las cintas de una entrevista radiofónica que Lorca dio al locutor Manolín Álvarez durante su estancia en la isla después de dejar Nueva York. Durante 98 días, dicen que los más felices de su vida, Federico estuvo en la Habana, viajó por lugares emblemáticos y dictó algunas conferencias. Esta estancia le supuso su redescubrimiento, su renacimiento y la aceptación de su ser, fruto maduro del sufrimiento de sus culpas, las relaciones amorosas agrias y la tragedia de la *city*.

Federico venía de Nueva York, al que sintió como un cementerio de almas emparedadas donde las sombras del hormigón impedían ver el cielo y donde caían suicidados los hombres arruinados por el Crac del 29, como insectos en los huecos de los edificios, conscientes de que, en la gran ciudad, sin dinero, es mejor no vivir, que la muerte, consolidada la alienación del ser humano, es mejor que dejar de formar parte de los engranajes de la máquina desalmada, de las prisas, las factorías, la soledad y el silencio del gentío martilleante y perpetuo en los corazones. Hasta ese punto de locura llegan los hombres en su aislamiento.

Era «la simpatía elevada a fenómeno cósmico», decía Vicente Aleixandre de Federico con la comunicación no verbal al servicio de la impotencia que da no encontrar palabras para poder mostrar la personalidad expansiva



FEDERICO GARCÍA LORCA
en la sierra de Madrid, retratado
en 1925 por su amigo, el
director de cine Luis Buñuel

de Federico. Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Meister Eckhart y otros místicos, en sus escritos, reconocen que la experiencia mística no es posible hablarla ni escribirla, que no hay producto terrenal que simbolice en su esplendor la iluminación y el conocimiento. Los místicos lo intentaron, admitiendo finalmente que el magnetismo y el campo energético de esas experiencias no podían ser descritos y que lo estaban ejecutando carencialmente con un resultado aproximativo gracias a una lírica llena de metáforas, símiles y comparaciones. Ese parece ser también el caso de la personalidad de nuestro poeta de la Generación del 27. Solo puede uno acercarse al hombre a través de su obra magnética, eléctrica y dolorosa, una obra llena de imágenes como un pulso abierto, y a través del testimonio de los que lo conocieron, admitiendo que no es suficiente, sabiendo que no alcanzamos a acercarnos a lo extraordinario. Es por eso por lo que yo también temo no tener las palabras para poder hacer un retrato suyo. Quizás tampoco haga falta y que sea verdad eso que dijo Jesús de Nazaret en el sermón del Monte, «por sus frutos los conoceréis» y que Federico

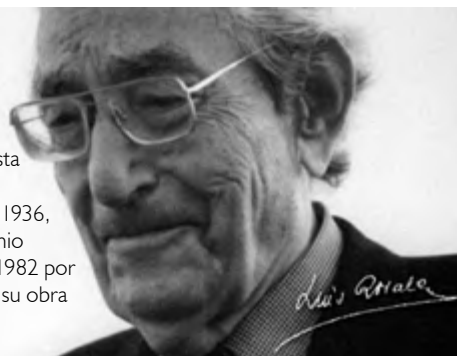
queda retratado por sus obras y por los surcos que dejó en los que lo conocieron.

Esta incapacidad para definir al poeta, pintor y dramaturgo en toda su magnitud, la admitió también el poeta Luis Rosales, discípulo y amigo de Lorca. Fue en la casa de Rosales que Federico se resguardó de las violencias del ambiente represivo y chabacano de los primeros días del alzamiento Nacional, donde algunos desalmados, como los Roldán, primos de los García-Lorca, tomaron revancha de las injurias y golpes que habían sufrido en los últimos años de la Segunda República.

Con enorme pena y con no poco vidrio en sus pequeños ojos azules, Luis Rosales, falangista, como toda su familia, aseguró que con la muerte de Lorca se mató al hombre más importante de España y que tras su asesinato dejó de creer en la política, las ideologías y descubrió la vileza del hombre, a la par que perdía la poca ideación adolescente que le quedaba. Luis Rosales fue de los pocos que dijo en voz alta, en su propio tiempo, que la violencia era inútil, pero nadie lo escuchó, ni en un bando ni en el otro. Su tesis fue corroborada por la vida pues el 27 de agosto, nueve días después del asesinato de Federico, fue también tirado por el Tajo de Ronda otro de los amigos de Luis, Joaquín Amigo Aguado, escritor y profesor de filosofía. Esta vez víctima de la represión republicana. Luis García Montero, poeta y ahora director del Instituto Cervantes, decía de Luis Rosales que el poeta de la generación del 36 debió gestionar las muertes con su extraordinaria poesía, bastante olvidada en la actualidad por motivos políticos y que es de una altura indiscutible.

LUIS ROSALES CAMACHO,

poeta y ensayista español de la generación de 1936, obtuvo el Premio Cervantes en 1982 por el conjunto de su obra literaria



• Autobiografía, Luis Rosales • Poemario •

Como el náufrago metódico que contase las olas
que faltan para morir,
y las contase, y las volviese a contar, para evitar
errores, hasta la última,
hasta aquella que tiene la estatura de un niño
y le besa y le cubre la frente,
así he vivido yo con una vaga prudencia de
caballo de cartón en el baño,
sabiendo que jamás me he equivocado en nada,
sino en las cosas que yo más quería.

En la reunión que la familia de Lorca y Luis Rosales tuvieron una tarde en la Huerta de San Vicente para discernir cual debía ser la manera de proteger a Federico, todos pensaron con el alma que no había peligro contra su vida, que quién iba a matar a Federico, que por qué iban a matar a un inocente, que el poeta, el hijo, el amigo, no había hecho nunca daño a nadie y que era un símbolo nacional vivo a proteger. Insensatos, como si la guerra, las envidias, los rencores, y las ambiciones tuvieran un ápice de razón.

La pena negra, negra, negrísima, también sucede cuando alguien es excepcional, admirado, querido, seguido e imitado, porque es, también, objeto de la maldad de los mediocres y puede ser un arma con la que hacer daño. Luis Rosales contó en su catarsis mental tras aquellos sucesos que «la gloria da más enemigos que amigos» pero también contó que en la tragedia que rodeó al asesinato del hombre más importante de España no participó ningún granadino y que sí fueron granadinos todos los que bogaron por él.

Federico, en su voluntaria reclusión en la casa de los Rosales, pasaba el día escuchando la radio, hablando con la madre, la hermana y la tía de los hermanos falangistas y leyendo. Con su personalidad temerosa pero resiliente, hacía bromas y llenaba el tiempo con estupendas conversaciones y chascarrillos. Y sufrió, porque tuvo la premonición de que estaba en peligro de muerte. El resto no vio venir la tragedia. Nadie pensó, ni en la casa Rosales ni en la casa García-Lorca, que se pudiera *matar a un ruiñeñor*.

Rosales contaba que Federico era un ser único que tenía una memoria prodigiosa y una inteligencia privilegiada para escapar al miedo y las preocupaciones, gracias a la fabulación, y que cuando contaba su creación mental, tanto si era la realidad como si no, su argumento se convertía en verdad verdadera. Federico era además un hombre curioso, con la curiosidad de los niños, observador de la condición humana y admirador de lo que, de persona pegada a la tierra, a la familia, a los vecinos y a su cultura, había en los demás. Por ese motivo sufrió tan gran dolor en su viaje a Nueva York, porque en esa gran ciudad el dinero, la productividad, las factorías y el hormigón impedían al individuo ser parte de un ecosistema propio del bicho-hombre, un animal que necesita las relaciones humanas, un horizonte, el olor a tierra y un tiempo propio de contemplación.

Cercaron la vivienda de los Rosales en calle Angulo. Entraron tres hombres armados. El que más mandaba era Ramón Díaz Alonso, resabiado con la Falange porque no le habían permitido afiliarse a ella. Ramón había sido un diputado de la CEDA y no sé qué le tenía envenenada el alma al extremo de utilizar a un inocente para sus venganzas y ambiciones. La madre de los Rosales le dijo: «Pero ¿por qué te llevas a Federico?»; y él contestó agachando la cabeza: «Por sus obras, señora, ¿por sus obras?». Sí, yo me he leído todas las obras de Federico y no hay nada malo en ellas. Ni los argumentos de esta mujer, ni los de los hermanos Rosales, ni los de Manuel de Falla, ni el documento que consiguieron para que fuese excarcelado pudieron hacer que soltasen a Federico. Ramón Díaz Alonso se empeñó, fue a casa de

lo Rosales vestido de falangista sin ser falangista, con una orden de detención que no enseñó y que luego apremiado fabricó, acusándolo de relaciones con los rusos, nada ponía en la orden sobre si era de izquierdas o homosexual, eso forma parte de la utilización que se sigue haciendo del genio. El hecho de la *muerte del ruiñeñor* fue tan ignominioso que las tres hijas del infame Ramón Ruíz Alonso, para poder navegar por sus vidas sin un yunque encima, cambiaron sus nombres: Terele Pávez, Emma Penella y Elisa Montés, todas actrices y dignas de lástima, vaya terapia de constelaciones familiares debieron necesitar.



FEDERICO enseñando a leer a su hermana Isabel

Rosales contaba que Federico era un ser único que tenía una memoria prodigiosa y una inteligencia privilegiada para escapar al miedo y las preocupaciones, gracias a la fabulación

En fin, no sé si fue la mala suerte, la mala leche, el destino, que Federico ya estaba completo, que su viaje había terminado, que todos teníamos que aprender de las maldades humanas que son más fuertes que las bondades a corto plazo o si Federico tendría que vivir más en el mundo de las energías que en el de los cuerpos. El caso es que el universo se organizó para que Federico García Lorca no se hubiera quedado en Madrid, ni se hubiera marchado a México, que el 18 de julio fuese San Federico y él fuese muy familiar para las celebraciones y que un hombre ambicioso, envidioso y malvado, parece ser que imposible de parar, se empeñase en Matar al Ruiñeñor.

Estoy rezando, Luis, estoy rezando, fueron las últimas palabras de Federico García Lorca a Luis Rosales. 🌿

El jinete polaco o el comienzo de un camino

Por JOSÉ MIGUEL GARCÍA DE FÓRMICA-CORSI

¿CUÁNTO TARDA UN ESCRITOR EN ENCONTRAR SU VOZ? EN el caso de Antonio Muñoz Molina es posible que fuera con su cuarta novela, *El jinete polaco*, que a día de hoy todavía sigue figurando como una de las más relevantes de toda su obra. ¿Por qué digo esto? El escritor de Úbeda era ya en ese momento uno de los autores más representativos de eso que en todos los tiempos, por meras razones cronológicas, se llama «nueva literatura española», pero que en esta ocasión se justifica mejor, por cuanto en los años ochenta se produjo una auténtica eclosión de novelistas (sin duda, porque las editoriales apostaron fuerte, una vez concluido el franquismo e incluso la Transición, por un recambio de nombres) que alcanzarían una gran relevancia, muchos de los cuales la han seguido manteniendo: Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Ignacio Martínez de Pisón, Luis Landero... Unos habían empezado antes y otros lo hicieron algo después, pero todos ellos publicaron algunas de sus novelas más importantes en esa década.

En el caso de Muñoz Molina habían sido tres, *Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1988), con las dos últimas de las cuales alcanzaría el éxito de ventas que le permitiría abandonar su trabajo como funcionario en el ayuntamiento de Granada para dedicarse exclusivamente a la literatura. La inicial tal vez sea la más cercana a su obra posterior, no ya porque allí sea la primera vez que el escritor utiliza Mágina como nombre literario de su natal Úbeda sino por el aire de crónica socio-política

que envuelve la trama. Las otras dos, en cambio, son prácticamente inventarios de debilidades personales del autor (por el jazz, por el cine americano, por determinadas obras literarias) cuyo esfuerzo de justificación narrativa las acerca al mero artificio. Lo mejor del Muñoz Molina de esa época se encuentra, probablemente, en un magnífico relato, *Nada del otro mundo* (que dio título a una recopilación de cuentos previos publicada en 1993, poco después de *El jinete polaco*), que se inicia como un irónico retrato, muy urbanita y muy compartible, de la vida en los pisos universitarios que el propio autor había conocido en Granada y termina convirtiéndose en un inquietante cuento de horror atmosférico situado en un solitario pueblo de la provincia profunda (y quien conoce esa provincia sabe bien a qué me refiero).

CREO QUE EL PROPIO
MUÑOZ MOLINA ADVIRTIÓ
QUE ERA NECESARIO
ABANDONAR EL CAMINO
SIN SALIDA DE *EL INVIERNO*
EN LISBOA Y BELTENEBROS,
UNA VEZ RENDIDO EL
DEBIDO AGRADECIMIENTO
POR HABERLE SACADO A
LA LUZ PÚBLICA

Creo que el propio Muñoz Molina advirtió que era necesario abandonar el camino sin salida de *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, una vez rendido el debido agradecimiento por haberle sacado a la luz pública. Él mismo ha contado cómo tropezó varias veces en su intento de encontrar su cuarta novela, abortando varios proyectos empezados, hasta que dio con un elemento vinculador (el cuadro de Rembrandt que acabaría dándole título y que encontró en un precioso y poco conocido museo de Nueva York, la Flick Collection) que le permitió hacer uso de todos esos elementos progresivamente descartados en un espacio común. Como se sabe, aunque tal vez se prefiera olvidar, Muñoz Molina aceptó



—
Muñoz Molina aceptó la llamada de los Lara para presentar esa novela al Premio Planeta de 1991, que ganó. En principio, no parece una novela que encaje en los parámetros puramente comerciales a los que el galardón parece haberse abandonado
—

ANTONIO
MUÑOZ MOLINA
(Úbeda, 1956), académico de número de la Real Academia Española desde 1996, fue galardonado en 2013 con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras
(Foto: Marta Fernández Jara/
Europa Press vía Getty Images)

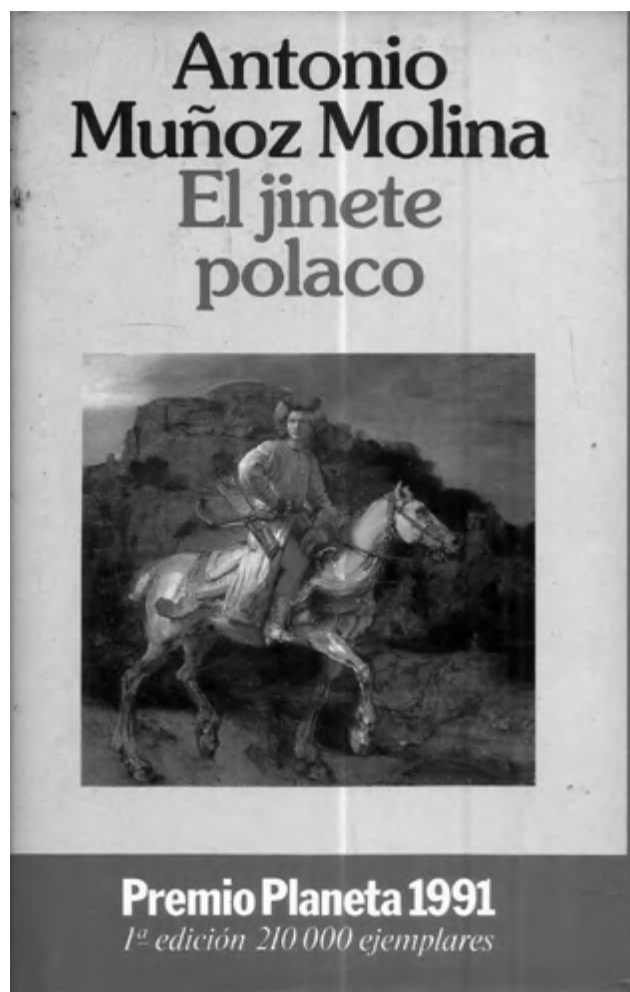
la llamada de los Lara para presentar esa novela al Premio Planeta de 1991, que ganó. En principio, no parece una novela que encaje en los parámetros puramente comerciales a los que el galardón parece haberse abandonado —y no por su larga extensión sino por su estilo narrativo, basado en los periodos largos, las morosas enumeraciones, la vaguedad argumental, el gusto por la digresión o el uso de una estructura temporal que avanza y retrocede sin que el escritor crea necesario concretar fechas y lugares—, pero es verdad que los promotores de la editorial gustan, de cuando en cuando, de darse un pequeño baño de «prestigio» convocando a autores de mayor fuste (entre los recientes ganadores figuran, no se olvide, Eduardo Mendoza o Javier Cercas).

El motor de la historia es el inicio de una apasionada relación sentimental, en Nueva York, entre Manuel y Nadia, un hombre y una mujer sorprendidos por el hallazgo del amor verdadero en ese momento, mediada la treintena, en que el ser humano se ve asediado por la urgencia de encontrar al fin el rumbo firme que ahuyente el amargor del fracaso, el temor de que si nuestra vida ha sido hasta ahora irrelevante, amenace con serlo para siempre. Los dos descubren además que sus trayectos estaban vinculados de antemano por dos circunstancias. La primera es que Mágina, la pequeña ciudad andaluza donde creció Manuel, es también el lugar donde el padre de Nadia, militar de carrera, se mantuvo

fiel a la República el 18 de julio de 1936, y allí, después de media vida fuera del país, es donde llevó a su hija a pasar unos meses. La segunda es el descubrimiento por parte de Manuel, en el apartamento neoyorquino de Nadia, de un baúl repleto de fotografías de las gentes y los rincones de su ciudad, que el padre recibió de manos del fotógrafo local antes de irse para siempre de allí.

Se ha hablado sobradamente del propósito de reconstrucción personal (con las licencias propias de la ficción) con que Muñoz Molina emprendió la redacción del libro, comenzando por su ubicación en la ciudad donde nació y creció. Úbeda es hoy un lugar tan moderno como casi cualquier rincón de la España del siglo XXI, que se integra destacadamente en todas las rutas turísticas de Andalucía, pero antes no había sido sino una población de la España interior tan atrasada como lo estaba el país en general y su medio rural en particular. Un rincón que para aquellos de sus habitantes con mayores inquietudes bien podía parecer situado en mitad de la nada, una prisión sin paredes de la que era necesario escapar para poder ser *algo*. Esto es justo lo que le sucede a Manuel, ese hombre que, como el escritor del que se erige en avatar, se marcha de allí al emprender los estudios universitarios. Ahora bien, el descubrimiento de Manuel, como seguramente el de Muñoz Molina, es que ese ambiente demasiado cotidiano del que durante tanto tiempo quiso escapar también forma parte indisoluble del hombre que ahora *es*, no tan diferente del que entonces *fue*, puesto que ambos, con más o con menos años, siguen persiguiendo lo mismo: la obtención de ese espejismo que se llama felicidad.

El jinete polaco, por lo tanto, es ante todo una reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la memoria personal, construida mediante una sucesión de fragmentos que alternan la perspectiva en primera persona con la narración en tercera, que saltan en el tiempo en función de la evocación y del personaje en torno al que se articula esta. Son famosos algunos de los resortes utilizados por autores de renombre como catalizadores de la memoria: la magdalena de Proust



El motor de la historia es el inicio de una apasionada relación sentimental, en Nueva York, entre Manuel y Nadia, un hombre y una mujer sorprendidos por el hallazgo del amor verdadero en ese momento, mediada la treintena, en que el ser humano se ve asediado por la urgencia de encontrar al fin el rumbo firme que ahuyente el amargor del fracaso

o el trineo donde está grabado el misterioso Rosebud que pronunciaba el ciudadano Kane en la película de Welles. Muñoz Molina también organiza los recuerdos de sus personajes a partir de distintos objetos, de los cuales el más relevante acaba siendo ese grabado que reproduce la pintura de Rembrandt que Nadia ha heredado de su padre, quien lo compró precisamente en Mágina. Manuel, lo he dicho ya, lo contempla en el museo neo-yorquino y enseguida lo asocia, debido al ambiente del cuadro y al ademán intrépido del jinete, con Miguel Strogoff, el inmortal personaje de Julio Verne. El protagonista recuerda en ese momento que el correo del zar conoció a una joven rubia en el curso de la aventura, que luego la perdió y la volvió a encontrar y ella, más tarde, le salvaría la vida. ¿Hay que indicar que ese personaje femenino se llama Nadia, como la mujer en cuya casa él mismo lo verá colgado pocos días después?

El conjunto de personajes con la suficiente voz propia es inabarcable, de los familiares directos de Manuel a esos habitantes de Mágina con los que comparten el tapiz de evocaciones. Es curioso que los que protagonizan las páginas más interesantes no sean los primeros sino los segundos, como si aquellos tuvieran un contagio de realidad que los hace más cotidianos, por ende menos literarios. Sin la menor duda, uno de los más recordables del libro, gracias al magnífico trazado del complejo existencial que marca su vida, es precisamente el padre de Nadia, el comandante Galaz, militar sin vocación, exiliado sin dolor, esposo sin amor. Es más, el escritor acierta al atribuirle ese nombre tan raro y sonoro, versión hispana de un personaje bien conocido de la literatura artúrica, Galahad, el hijo de Lanzarote del Lago, destinado por su corazón puro a ser quien encuentre el Santo Grial. Qué mejor nombre para quien también hará muestra de una nobleza sin mácula en el momento, el día del Alzamiento, con sus oficiales en contra, en que era más difícil y necesario hacerlo.

En un sentido menos solemne, un personaje que resulta entrañable es el del jefe de policía local, el inspector Florencio Pérez, poeta en secreto que escribe sus composiciones líricas, para disimular, en el dorso de los expedientes y que dolorosamente se sabe fracasado en esos dos ámbitos: en el profesional porque sus subalternos nunca lo han respetado como él cree merecer y en el artístico porque nunca se atrevió a revelar su vocación para no ser tomado en solfa. Por cierto que este personaje está inspirado nada menos que en el padre

de Joaquín Sabina, también citado (no de modo expreso, claro) en el libro y que igualmente es nativo de Úbeda.

La ausencia de capítulos definidos, los saltos hacia delante y hacia atrás en el tiempo, el tránsito de unos personajes a otros, por no hablar del estilo enumerativo o de las (tal vez excesivas) referencias a la porosidad de unos recuerdos mediatizados por la frustración del presente, crean una sensación de desorden que podría parecer aleatorio: una reproducción de la estructura caótica de la memoria, que asimismo deviene expresión simbólica de la desorientación de sus dos protagonistas. Ahora bien, a medida que avanza la novela, el caos va revelando un sentido y un orden tras el cual se halla un demiurgo, Muñoz Molina, que nos conduce hacia un final en el que todo confluye y se da sentido mutuamente, al modo de un laborioso puzzle de miles de piezas o de un mecanismo de relojería compuesto por engranajes que parecen infinitos pero cada uno de los cuales tiene una función concreta. El gran mérito del escritor es conseguir que la novela sea mucho más que un ejercicio de orfebrería literaria que en toda la parte final se devora con admirable adhesión emocional, y qué mejor prueba que el que acabe convenciéndonos a los lectores de que, por distintas que sean las circunstancias de nuestra

propia existencia, la vida se construye para todos en la misma misteriosa confluencia entre el azar y la voluntad personal.

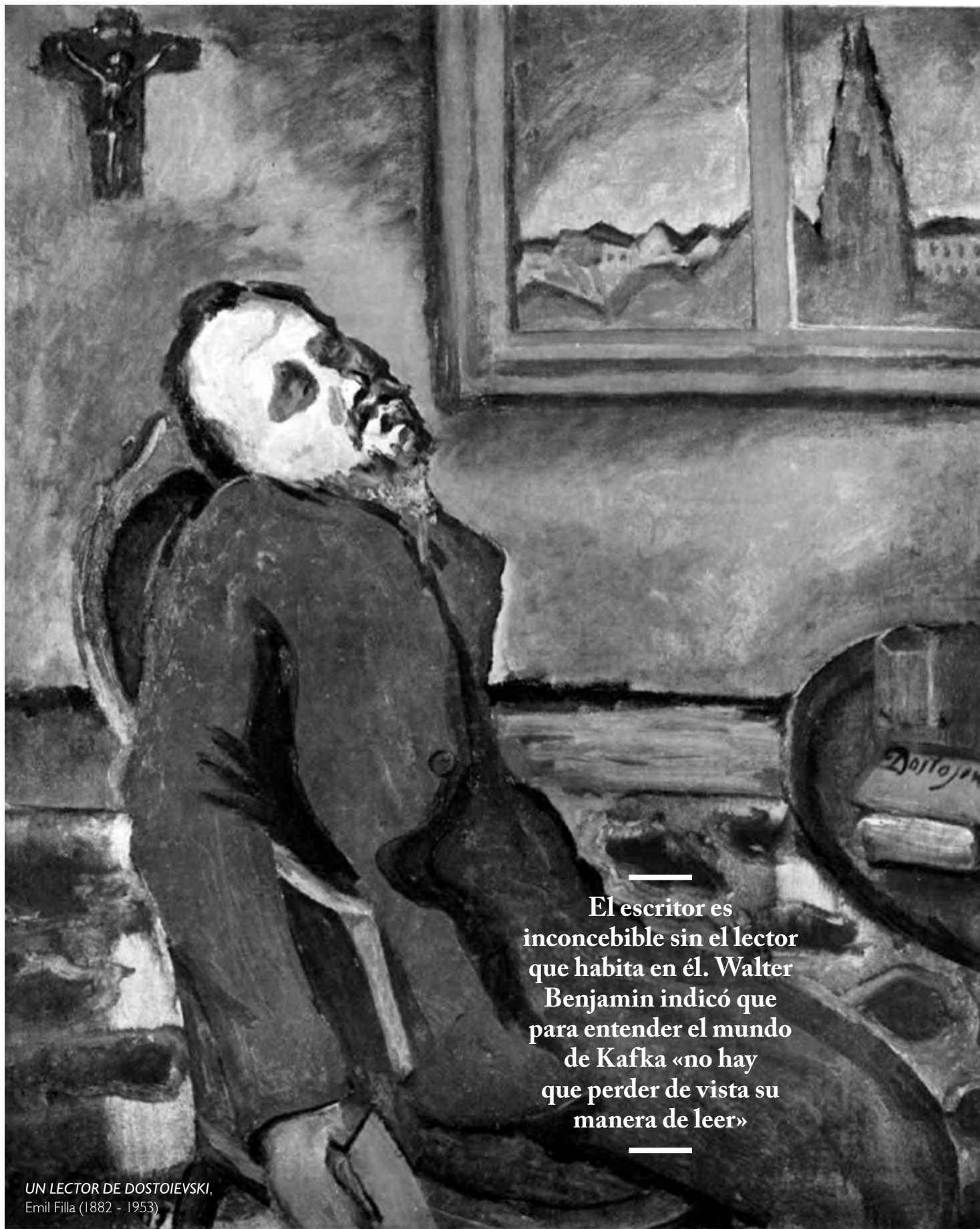
Vuelvo al inicio de este artículo. *El jinete polaco* es el libro de un autor que considera que ya ha agotado el periodo de ensayos. Después de esas tres novelas por las que había recibido grandes alabanzas por su «habilidad narrativa», el escritor de Mágina, perdón, de Úbeda, concibió la ambición de dar a la luz eso que en el siglo XX se llamó novela-mundo, al estilo de *Rayuela* o de *Cien años de soledad*, y quizá esto explique que aceptara presentarla al Planeta: una obra de esas intenciones se merecía la mayor repercusión posible. Casi veinticinco años después, con doce novelas más publicadas e incontables relatos, artículos y ensayos, conviene recordar dónde comenzó (o recomenzó) a ser quien hoy es: en este libro desmesurado, con sus brillantes virtudes y también con sus indiscutibles insuficiencias, se encuentra presente todo lo que ha acabado por convertir a Antonio Muñoz Molina en uno de los escritores españoles más relevantes de la actualidad. 🌿



ANTONIO MUÑOZ MOLINA consiguió de nuevo el Premio Nacional de Narrativa en 1992 con *El jinete polaco*, tras el obtenido en 1987 con *El invierno en Lisboa*

(Foto: Eduardo Parra/Getty Images)

José Miguel García de Fórmica-Corsi es Licenciado en Geografía e Historia



El escritor es
inconcebible sin el lector
que habita en él. Walter
Benjamin indicó que
para entender el mundo
de Kafka «no hay
que perder de vista su
manera de leer»

UN LECTOR DE DOSTOIEVSKI,
Emil Filla (1882 - 1953)

KAFKA: OTRO LECTOR EJEMPLAR

Por SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

CADA 23 DE ABRIL SE CELEBRA EL DÍA INTERNACIONAL del libro, pero conviene no perder de vista que aunque los libros son importantes para la formación y educación de las personas, lo decisivo son los lectores. ¿Quién hace a quién, el libro al lector o el lector al libro? Una vez más se trata de una relación recíproca, aunque si tuviera que decantarme por una de las dos hipótesis me inclino a pensar que el lector es más determinante. Del mismo modo que no es tan crucial qué leemos, sino más bien cómo, qué retengamos y a qué lo apliquemos.

Uno de los lectores más extraordinarios del siglo XX fue Franz Kafka (1883-1924), a su vez uno de los escritores más innovadores y relevantes de la literatura del siglo pasado, del que justamente este año se cumple un siglo de su muerte. No es casual: el escritor es inconcebible sin el lector que habita en él. Walter Benjamin indicó que para entender el mundo de Kafka «no hay que perder de vista su manera de leer». Con menos de 20 años, el 27 de enero de 1904, le escribió una carta a su amigo Oskar Pollack en la que podemos leer:

«A mi juicio, sólo deberíamos leer libros que nos muerden y nos piquen. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta de un puñetazo en la crisma, ¿para qué lo leemos? ¿Para que nos haga más felices, como tú escribes? Dios mío, también podríamos ser felices sin tener libros y, dado el caso, hasta podríamos escribir nosotros mismos los libros que nos hicieran felices. Sin embargo, necesitamos libros que surtan sobre nosotros el efecto de una desgracia muy dolorosa, como la muerte de alguien al que queríamos más que a nosotros, como un destierro en

bosques alejados de todo ser humano, como un suicidio; un libro ha de ser un hacha para clavarla en el mar congelado que hay dentro de nosotros».

Kafka no empleaba muchas metáforas, pero esta última imagen es exacta: la lectura puede despertar en nosotros aspectos que permanecían dormidos. ¿Qué es la sensibilidad sino nuestra capacidad de reaccionar ante cualquier fenómeno de la realidad? Digamos que se percibe en la medida en que poseemos sensibilidad hacia algo y, aún más, que nuestras respuestas ante los otros y el mundo dependen de nuestra sensibilidad adquirida y desarrollada.

La visión de la lectura de Kafka aquí se opone a dos de las cuestiones que más me preocupan desde hace algún tiempo. Por un lado, el sesgo de confirmación de nuestras ideas a la hora de consumir información, arte, cine, literatura... Es decir, la tendencia a buscar casi exclusivamente aquello que confirma nuestras ideas. Y si es así, ¿quién puede distinguir si son nuestras ideas o nuestros prejuicios? Como consecuencia de lo anterior y de estar enredados en oposiciones binarias de identidades excluyentes, andamos ensimismados, cada vez más lejos de los otros. Y es bien sabido que no hay nosotros sin los otros: no hay mismidad sin alteridad.

Además de confirmación de sí, la dialéctica de la lectura implica la ruptura consigo mismo. Esto sucede cuando la lectura y el arte poseen el poder de cuestionarnos, ponernos en tela de juicio. Si no fuera de este modo, ¿cómo podríamos autocriticarnos y madurar? Sencillamente no llegaríamos a ser lo que somos. En una línea que coincide con la ética de Kant en la anterior carta Kafka sitúa la humanidad por encima de la felicidad, o por lo menos si esta no se encuentra vinculada con la responsabilidad. En el mundo en el que actualmente vivimos con demasiada frecuencia los cantos de sirena de los placeres hedonistas, que tantas veces nos condenan a permanecer en la minoría de edad, nos embaucan y perdemos de vista los fines. Por ello necesitamos libros como hachas clavados en el mar congelado que hay en nosotros.



LA DIALÉCTICA DE LA LECTURA
IMPLICA LA RUPTURA CONSIGO
MISMO. ESTO SUCEDE CUANDO
LA LECTURA Y EL ARTE POSEEN
EL PODER DE CUESTIONARNOS,
PONERNOS EN TELA DE JUICIO

Otro amigo de Kafka que lo vio leyendo en su escritorio dijo que le recordaba la figura *Un lector de Dostoievski*, del pintor expresionista Emil Filla, donde el lector parece haber caído en trance leyendo un libro que todavía sostiene con una mano o bien haberse quedado dormido. Si la lectura no nos altera, ¿cómo puede transformarnos? Y si no puede cambiarnos, como pedía Rilke en el soneto «Torso de Apolo arcaico», ¿para qué el arte? ¿Para entretenernos, para jugar y evadirnos mientras llega la muerte? Sin embargo, la ironía de Kafka, como la de algunos de sus más sabios lectores en nuestra lengua —pienso en Borges, Monterroso, Ferlosio, Aira...— es tan ambigua que no se sabe a ciencia cierta si sufren o simplemente sonríen. La existencia humana posee al menos esta doble perspectiva trágica y cómica. ¿De qué depende que nos inclinemos hacia una u otra? ¿Acaso la vida no depende de cómo la leemos? 🌿

RAFAEL GUARDIOLA
IRANZO y ANTONIO
VILLALBA MORENO en
la biblioteca de Churriana
(Málaga), en junio de 2015
(Foto: Victoria Plaza Fernández)



Amistad, civismo e ilustración

EN EL MIRADOR.

ARTÍCULOS, RELATOS Y RESEÑAS

Rafael Guardiola Iranzo y Antonio Villalba Moreno

Ediciones Algorfa, 2024

Por SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

ESTE LIBRO RESPIRA AMISTAD POR LOS CUATRO costados. En primer lugar, la amistad entre un alumno y un profesor, al que el primero, años más tarde, siendo Director del periódico *El Mirador de Churriana*, invita a colaborar. En segundo lugar, el libro está escrito a cuatro manos: además de Rafael Guardiola Iranzo (Madrid, 1962), Presidente de la Asociación Andaluza de Filosofía y organizador de las Olimpiadas Filosóficas de Andalucía desde 2013, participa otro amigo, Antonio Villalba Moreno (Baracaldo, 1965), Licenciado en Filosofía

y Letras, especialidad de Geografía e Historia por la Universidad de Málaga, que trabaja como Técnico de Gestión en la Gerencia de Urbanismo, y es otro columnista habitual de *El Mirador* con numerosos premios literarios.

Pero, como veremos, la amistad no termina ahí, atraviesa y recorre el libro de un extremo a otro, en cada página. ¿Qué es la amistad? La mejor definición que conozco sigue siendo la de Aristóteles, que en *Ética a Nicómaco* le dedicó varios libros a este asunto esencial: un amigo es otro yo. Si bien la

formulación más memorable que recuerdo, tributaria de la anterior, es la de Montaigne, que cuando murió su querido amigo, Étienne de La Boétie, le preguntaron qué le unía a él, y respondió: «no lo sé, quizá porque él era yo y yo era él...». Escritores como Stevenson, Proust o Borges compararon el acto de leer con la amistad. Ciertamente, con nadie como con nuestros amigos y amantes —vale decir también los libros— conversamos tan íntimamente.

También contiene mucho sentido del humor, desde el comienzo, desde las cartas con las que se abre tras el prólogo, en las que Rafael, con mucho cariño, le replica a Antonio una especie de optimismo incorregible y le insta a aceptar la vida tal como es, sin trascendencia, sin la interminable búsqueda de sentido: «Prefiero pensar que nuestra existencia es absurda y que debo asumir esta condición de la forma más digna posible». Salvando las distancias, me recuerda a la ética inmanente de Deleuze, que tal vez se podría formular así: sé digno de lo que te sucede. O cuando Antonio sintetiza su vida en 350 palabras riéndose de sí mismo, cosa que le permite comprender y aceptar las contingencias con las que se teje la existencia.

Si las greguerías de Ramón Gómez de la Serna se tejen de metáfora + humor, los «textículos» de Rafael son a su vez otra miscelánea tejida de ciertas dosis de autobiografía, filosofía, poesía, humor y amor. En los de Antonio Villalba también encontramos algo de todo lo anterior, pero en lugar de filosofía se advierte más su formación en Geografía e Historia. Y no es fortuita la comparación de Rafael Guardiola con Gómez de la Serna: Rafael usa con frecuencia la nariz de payaso, que siempre le acompaña y le ayuda a superar su desconocida timidez. Pero estoy seguro que no le hubiera importado hacer como aquel: dar conferencias en lo alto de un elefante o subido a un trapezio... Detrás de estas aparentes excentricidades, que algunos descalificarán como naderías, late una filosofía más profunda: comprender la vida como un juego. En todos los géneros de esta miscelánea, incluidas las imágenes, es palpable su dimensión lúdica.

Este libro también procura que, al menos durante el acto de leer, las identidades se muden y transmuten y, especialmente, que los que estos ciudadanos argumentan pueda generar eso que se denomina «opinión pública», y que no es mera «opinión publicada», sino la formulación verbal y racional de posiciones acerca de lo público, lo que es todos y de nadie en concreto, sea la desaparición de un barrio (San Isidro), la casa-museo de un escritor como Gerald Brenan,

las enfermedades mentales, los invisibles, esas personas que de repente, en épocas de crisis, como la actual, buscan alimentos en los contenedores...

Por ello he elegido esos tres términos a modo de título de esta reseña: amistad, civismo e ilustración. Tengo para mí que condensan una filosofía de vida como el espíritu de este libro. Estructurado con calculado cuidado en cuatro partes, la primera, titulada «EN EL TEMPLETE DEL MIRADOR», compuesta de 44 artículos, digamos para distinguir que más costumbristas, en la estela de la ilustración; la segunda, de forma calderoniana, «EL GRAN TEATRO DEL

MUNDO», la más extensa, compuesta de 61 artículos, digamos más filosóficos y literarios; la tercera, «LEYENDO EN EL MIRADOR», son 9 reseñas o, por su desarrollo, recensiones de libros de diversos géneros: cuentos, poesía, filosofía, historia, patrimonio... Una vez más se aprecia el sentido de la amistad en todas ellas. Concluye con «RELATOS EN EL MIRADOR», compuesto de 18 relatos. En todos los capítulos encontramos acertados documentos gráficos y sugerentes imágenes que nos permiten ver las huellas de los espacios y los símbolos a los que se refieren, empezando por el templete del mirador.

De muy variadas formas, tal como apuntaba antes, toda escritura posee una dimensión autobiográfica, aspecto que se aprecia en ambos escritores, sobre todo, en Rafael Guardiola, al que le gusta que le acompañen en sus creaciones los seres queridos: sus padres, su abuela Araceli, Carmen, siempre Carmen, Hermes; maestros como Javier Sádaba; amigos como Antonio Báez, Antonio Sánchez Millán, Manuel Calvo, Santiago Navajas, Virgilio Martínez Enamorado; alumnos suyos, como Jesús Manuel Castillo, Manuel Carretero Matas, Antonio Ruiz Ruiz y una lista interminable entre los que tengo el honor y el placer de contarme.

Por alusiones permítanme responder: si he comenzado con un elogio de la amistad, debo concluir cerrando el círculo, porque Rafael ha elegido para despedirse

una delicada prosa poética que está dedicada a mí y a mis padres. Ahora bien, la magia verbal de la filosofía, de la literatura, del arte, no requiere que uno sea el hijo de Sebastián y María para que por momentos las palabras de Rafael, por momentos las de Antonio, alcancen el cielo interior de cada uno de nosotros. Insisto: este libro respira amistad por los cuatro costados, de modo que advierto a aquellos desocupados lectores que se atrevan a abrirlo de sus posibles contagios, entre cuyos efectos nocivos debo mencionar el considerable aumento del sentido del humor, el amor y la amistad. 🌻

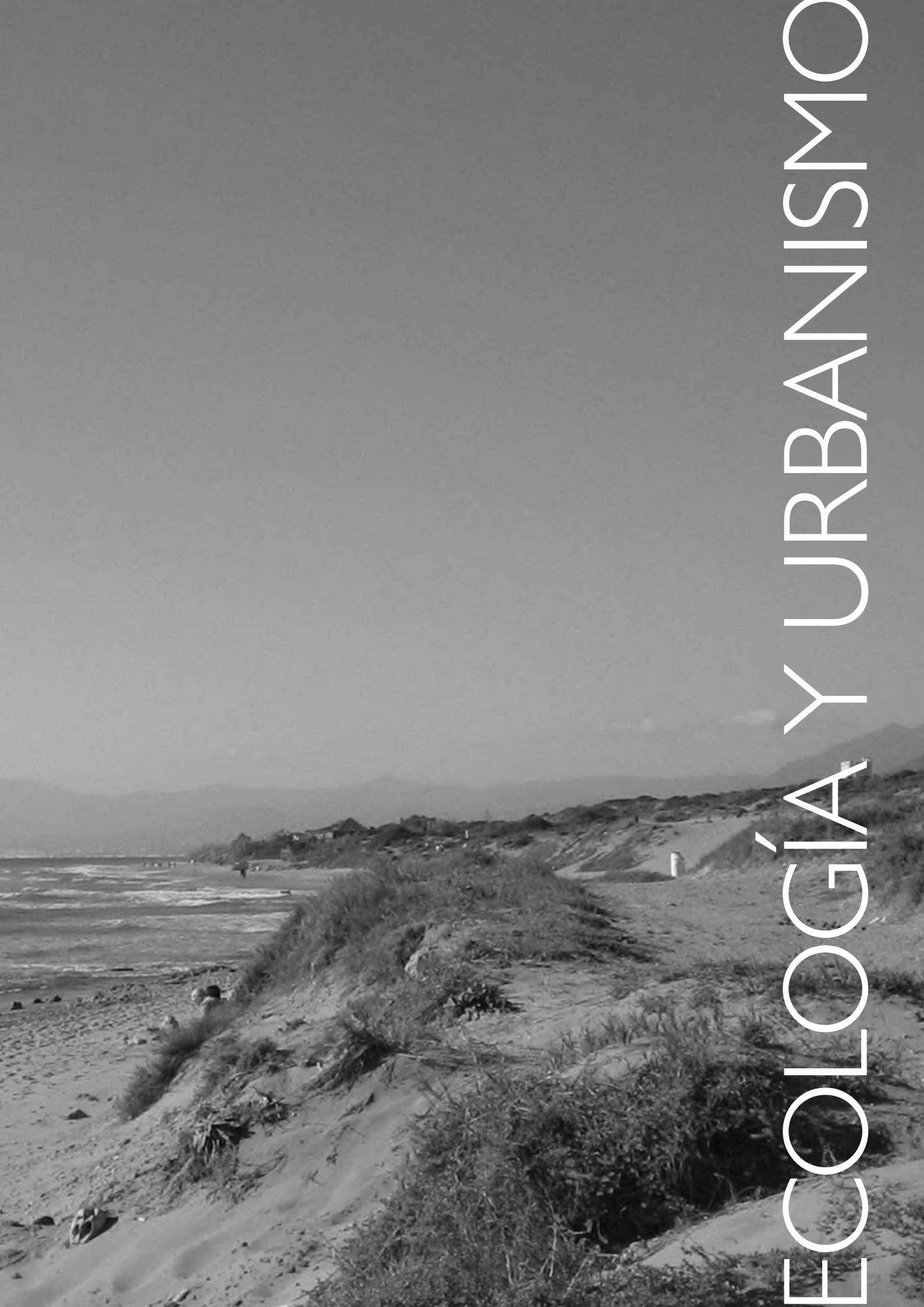


**Toda escritura posee
una dimensión
autobiográfica, aspecto
que se aprecia en ambos
escritores, sobre todo,
en Rafael Guardiola,
al que le gusta que
le acompañen en sus
creaciones los seres
queridos**

DUNAS DE ARTOLA,
en la playa de Cabopino,
Marbella

(Foto: Konstantin - Trabajo
propio, CC BY-SA 3.0, [https://
commons.wikimedia.org/w/index.
php?curid=334851](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=334851))





ECOLOGÍA Y URBANISMO

BAJO EL HORMIGÓN ESTA LA PLAYA

Por FÉLIX MARTÍN VILCHES

LAS PLAYAS SON LA FRONTERA QUE SEPARA LA TIERRA firme de la mar oceánica, aunque también es el esfínter por donde el mar arroja parte de todo lo que le molesta, de todo lo muerto, de todo lo que flota y la mayor parte de los detritus sólidos con los que continuamente lo intoxicamos.

Las playas eran el patio trasero al que nadie echaba en cuenta y que solo se utilizaban para aparcar las barcas que servían para echar el copo, donde los niños del pueblo jugaban y donde el vecindario echaba sus desperdicios.

Hasta hace no muchos años (hasta la expo de Barcelona), la Barceloneta, el barrio barcelonés de los pescadores, seguía siendo el patio trasero de una Barcelona que vivía de espaldas al mar; hoy el ladrillo lo invade todo y gracias a la playa es de las zonas más cotizadas de la Ciudad Condal.

Hace muchos años, en Mallorca, las familias acaudaladas que tenían fincas limitando con la costa, dejaban como «castigo» en herencia a los hijos más díscolos y más crápu-las, las tierras cercanas a la playa, desde el convencimiento de que esas tierras eran las menos productivas de la finca. A lo largo de los años, cuando la garra de la especulación urbanística y el turismo se dejó sentir, esos castigos hereditarios se convirtieron en bendiciones económicas para esos *hereus* alocados.

Es decir, por intereses económicos, las playas y su entorno dejaron de ser el patio trasero de los municipios para convertirse en la zona más codiciada.

PLAYA DE LA FONTANILLA (Marbella), como cualquier playa del mundo, un medio perfecto que el turismo ha patrimonializado para fomentar sus negocios

(Foto: Manuel González Olaechea, Wikipedia)



«*Bajo los adoquines hay una playa*» es el eslogan que como utopía se acuñó en Francia en mayo del 68, cuando los estudiantes y trabajadores se levantaron contra el sistema y el gobierno de su país, y en las manifestaciones y como armas arrojadas, además de los *coktails molotov*, utilizaban los adoquines parisinos. Cuando los arrancaron se encontraron que debajo de ellos había arena de playa. Tomando prestado ese eslogan se podría aplicar en casi todas las playas del mundo, al día de hoy, esa frase cambiando dos palabras y decir: **«BAJO EL HORMIGÓN HABÍA UNA PLAYA»**. Frase muy apropiada para poder resumir en pocas palabras las aventuras y desventuras que, bajo el acoso de las excavadoras, la especulación, la desmedida ambición y la estupidez humana, padecen hoy día las playas de todo el mundo como consecuencia del turismo y la fiebre inmobiliaria.

Sea como fuera, hoy las playas son el medio perfecto para desarrollar múltiples actividades lúdicas y económicas, medio que el turismo ha patrimonializado magistralmente para fomentar sus negocios de sol y playa e idealizarlas como el lugar perfecto de esparcimiento familiar, para baños, paseos, hostelería, juegos y/o lugares románticos de encuentro. A las playas se les dejó de considerar la Cenicienta y se les ha empezado a tener en cuenta, sobre todo cuando han empezado a dañar nuestros intereses económicos al crear problemas por su escasez de arena como consecuencia de los estragos producidos por los temporales y otras circunstancias generadas por el ser humano.

COMPOSICIÓN DE LA ARENA

Habría que decir que, después del agua, la arena es la materia prima más demandada del mundo.

Las arenas de playa suelen estar compuesta por la propia arena cuyo tamaño suele ser de hasta 2 mm de diámetro, guijarros de más de 2 mm, cantos rodados más o menos erosionados por el efecto de las olas, y los bolos (rocas también redondeadas, aunque de mayor tamaño).

El color de la arena de las playas varía según la composición geológica del entorno, siendo el color marrón grisáceo el predominante en nuestras playas, aunque en otras partes del planeta hay arenas blancas por restos coralinos o cuarzo; arenas oscuras por magnetita; negras por sedimentos volcánicos, o verde (Hawái) gracias al basalto.

También en la arena se suelen encontrar restos de escombros erosionados, de cristales pulidos, micro plásticos, alquitrán solidificado, residuos orgánicos y químicos, así como basuras sólidas de los propios usuarios de las playas y/o provenientes de embarcaciones ya sean comerciales, de pesca o recreo y de cruceros (eso sí, sus restos son triturados previamente).

PROVISIÓN DE ARENA DE LAS PLAYAS

Las únicas proveedoras de arena a las playas, de forma natural, son las escorrentías de los ríos que arrastran arena

en grandes cantidades al mar, sobre todo cuando el caudal del río es elevado por mor de grandes lluvias.



LAS PLAYAS han empezado a dañar nuestros intereses económicos al crear problemas por su escasez de arena (Foto: Eva Navarro)

CÓMO SE PIERDE LA ARENA

Además de las canteras naturales de arena, los ríos siempre han sido proveedores natos de arenas para la construcción, claro que las pozas que provocaron estas masivas extracciones de arena restaban arena a las playas por la sencilla razón de que el propio caudal del río se ocupaba de ir rellenando y regenerando esas enormes pozas dejadas con la extracción de arena con arena de río arriba, arena que lógicamente restaría la llegada de esa arena a las playas. A modo de dato hay que decir que no todas las arenas son válidas para la construcción hasta el punto que Emiratos Árabes, a pesar de estar rodeado de inmensas dunas de arena, tiene que importar enormes cantidades de arena para la construcción. Las playas han sido siempre proveedoras de arena para múltiples usos. Algunos conocidos míos iban a la playa a proveerse de arena periódicamente para usarlo como meadero para sus gatos. Durante años en Marbella había en mi barrio un señor que con un mulo proveía arena de playa para pequeñas obras y reformas en las casas. Lo mismo vi en Salobreña (Granada), donde un mulero, con recua de dos o tres mulas, daba servicio a los agricultores para que la rociaran en sus campos ya que permitía tierras más sueltas en la siembra de patatas. En Sabinillas (Manilva) la arena

**DURANTE AÑOS EN MARBELLA
HABÍA EN MI BARRIO UN SEÑOR QUE
CON UN MULO PROVEÍA ARENA DE
PLAYA PARA PEQUEÑAS OBRAS Y
REFORMAS EN LAS CASAS**

salía de las playas en camiones. Supongo que en muchos pueblos costeros habrá pasado lo mismo.

Los pantanos son un hándicap para que las playas se nutran de esas arenas ya que no permiten su llegada al mar. En Marbella, el pantano de la Concepción, es un gran impedimento para el aporte de arena, ya que no solo es Río Verde el que tributa en el pantano, sino que los ríos Guadalmina, Guadaiza y Guadalmansa también vierten sus aguas al pantano y por consiguiente las arenas que deberían ir a las playas se quedan en el fondo del pantano.



En Marbella hubo espigones desde los años 70 hasta 1991, y fueron retirados algunos del centro debido a que en aquella época se acumulaba mucha suciedad

Pero además de este factor hay muchos más motivos para que el volumen de arena de las playas se vaya reduciendo:

- Los usuarios de la playa, aún a pesar de pretender despojarse de toda arena cuando se van de la playa, se llevan cantidades mínimas de arena impregnada en sus cuerpos, en su toalla, en sus zapatos y enseres personales que han estado en la playa. Claro que en un usuario de la playa la arena que se pierde es mínima, pero sumando la arena que se llevan los miles y miles de usuarios de una playa, son cantidades muy respetables de arena las que se pierden diariamente.
- La limpieza de playas que se efectúa normalmente con tractores *despedregadores*, se llevan junto con las cañas, algas y demás restos sólidos (colillas, latas, etc., etc.), arena; además y debido al carácter de la máquina de limpieza, también roba a la playa guijarros y piedras que restan volumen a las playas. Principalmente después de una tormenta, son muchas las toneladas de arena que en pocos km de playa se pierden mediante este sistema de limpieza.
- Antiguamente, los arribazones de algas a las playas tenían un efecto positivo en cuanto a la magnitud de la playa, ya que las mismas olas tapaban con arena estos restos vegetales marinos, efecto que aumentaba la extensión de la playa al mismo tiempo que retenía la arena. Hoy los restos vegetales marinos son retirados como cualquier detritus o basura que se encuentre en la playa.

DISMINUCIÓN DE LA SUPERFICIE DE LAS PLAYAS

Las dunas y la primera vegetación que estas cobijan, frenan el movimiento de arenas que origina el viento. Desgraciadamente las dunas han sido en su mayoría arrasadas para construir viviendas y negocios en primera línea de playa.

Aparte de la arena que se pierde por los usuarios, por la limpieza de playas y por otros factores hay un factor a tener en cuenta y es el calentamiento de la tierra. En los últimos 100 años la temperatura media global ha aumentado 0,76° C., mientras que en España lo ha hecho 1,5° C. Este calentamiento está provocando en verano el derretimiento de los casquetes polares liberando grandes cantidades de agua dulce al mar, lo que además de provocar graves consecuencias para la fauna ocasiona irremediablemente la subida del nivel del mar. La NASA ha constatado que, en los últimos 30 años, el mar ha subido una media de 10 cm. Los científicos pronostican que en el año 2100 los casquetes polares se habrán derretido totalmente. De ser ciertos estos pronósticos, desaparecerán islas de carácter coralino, se inundarán cientos de ciudades costeras y muchas playas serán historia.

Dependiendo del perfil de la playa, la eventual subida del nivel del mar provoca una pérdida de superficie de las playas. Suponiendo una subida del nivel del mar de 10 cm en una playa con un 10% de desnivel, se perderían 75 cm de playa. Esto nos da una idea de que de seguir emitiendo CO₂ tal y como se está haciendo en este momento, las playas desaparecerán en pocos años.

REGENERACIÓN DE LAS PLAYAS

Parte del problema de las playas en nuestro país es que la ley de Costas se la pasaron muchos municipios por el arco del triunfo y se construyeron viviendas y edificios conculcando dicha ley de forma grosera en el propio rebalaje. Claro que, en 2013 y gracias a la reforma de la ley de Costas que aplicó Mariano Rajoy, fueron indultadas cantidad de edificaciones que había que derribar por incumplir la ley de Costas vigente hasta esa fecha.

Puesto que cada vez es menor el aporte natural de arena a las playas, cuando hay un temporal y el oleaje se come la playa, solo hay un sistema para devolver la playa a su estado anterior: dragar arena de la fachada litoral. Si se draga la arena a poca distancia, en poco tiempo la arena vuelve a su lugar de origen. Para que una draga sea efectiva habría que hacerlo a más de 60 m de profundidad,

aunque el socavón dejado por la draga se irá rellenando igualmente.

Los costes económicos de regeneración de playas son astronómicos, teniendo en cuenta que, si una playa pierde arena, aunque se regenere, más temprano que tarde, volverá a perderla y habrá que volver a regenerarla.

Nuestro país encabeza el mayor porcentaje de pérdida de arena de playa respecto al resto del mundo.

En octubre de 2023, en la albufera de Valencia se aportaron 3.000.000 de m³ de arena a sus playas, con un coste de 28.000.000 €. En un mes y por el efecto barrera del puerto, esa arena desapareció.

En las playas de Valencia capital (costa sur) se estima que en 5 años han perdido 300.000 m³ de arena, lo mismo que en el litoral de Barcelona (ciudad), en 5 km. ha perdido desde 2010, 50.000 m³ de arena.

13.000.000 € fue el presupuesto que se dio en 2022 para regenerar las playas de Marbella-San Pedro.

Desde 2010 en España se han regenerado las playas con 18.000.000 de m³ de arena, estando en cabeza la provincia de Málaga del ranking nacional.

Sin medidas drásticas de regeneración de playas, estiman que la mitad de las playas del mundo habrán desaparecido en 2100.

Con mucha buena fe y poco conocimiento sobre la evolución de las arenas en las playas, cuando construyeron *Gray D'Albión* en la propia entrada de Puerto Banús, se vertieron a las playas de enfrente del edificio un buen número de toneladas de arena blanca proveniente de los *Llanos de Purla* (Ojén) en un intento de emular las playas coralinas y paradisíacas del Índico. Pues bien, en pocas semanas las arenas blancas se fueron mezclando con nuestras arenas grises y en pocas semanas de las arenas blancas nunca más se supo, y aún a pesar de que estas playas están rodeadas de espigones al Levante y a Poniente.

LOS ESPIGONES

Los espigones son prótesis que hay que poner a las playas menguantes, desnutridas o inexistentes para ampliar la superficie de la playa o crear una nueva. Valga como ejemplo las playas de La Siesta en Puerto Banús. Así mismo, también se instalan para reducir la erosión que producen las corrientes marinas.

En Marbella hubo espigones desde los años 70 hasta 1991, y fueron retirados algunos del centro debido a que en aquella época se acumulaba mucha suciedad e incluso mojones de mierda ya que las aguas residuales se vertían directamente en el mar. Hoy, un grupo de ciudadanos pretende que esos espigones que se quitaron vuelvan a ser restituidos.

PASEOS MARÍTIMOS

Ningún municipio costero que se precie carece de su paseo marítimo y su senda litoral. Las autoridades provinciales y autonómicas han puesto empeño y abundante dinero para que cada municipio costero presuma de su paseo marítimo.

Claro que es rara la temporada que no tengan que restaurarlos por causa de los temporales.

Debido a los puertos, espigones y paseos marítimos, se produce una alteración en la dinámica de los sedimentos marinos (efecto barrera) con los consiguientes cambios en la pérdida/recuperación de espacios de las playas. Todos estos destrozos de los temporales casi siempre son debidos a que estos paseos hay que hacerlos demasiado cerca del rebalaje porque los edificios construidos ya no dejan espacio físico para que estos se hagan en mejores condiciones y a las lógicas distancias.



CONCLUSIÓN

No se pueden domesticar las corrientes marinas ni las remesas de olas que nos mandan los temporales, ni los glaciares que se derriten, unas y otros aumentan el nivel de las aguas y mueven las arenas de las playas a su antojo por mucho que intentemos que las muevan a nuestra conveniencia, por lo que estamos condenados a ir reparando con ingentes cantidades de dinero público las cada vez más continuas mermas de arena de las playas.

SE HA CONSTRUIDO
DEMASIADO EN
PRIMERA LÍNEA, LO QUE
HA CONTRIBUIDO A
QUE LA PLAYA QUEDE
APRISIONADA ENTE EL
OLEAJE Y EL HORMIGÓN

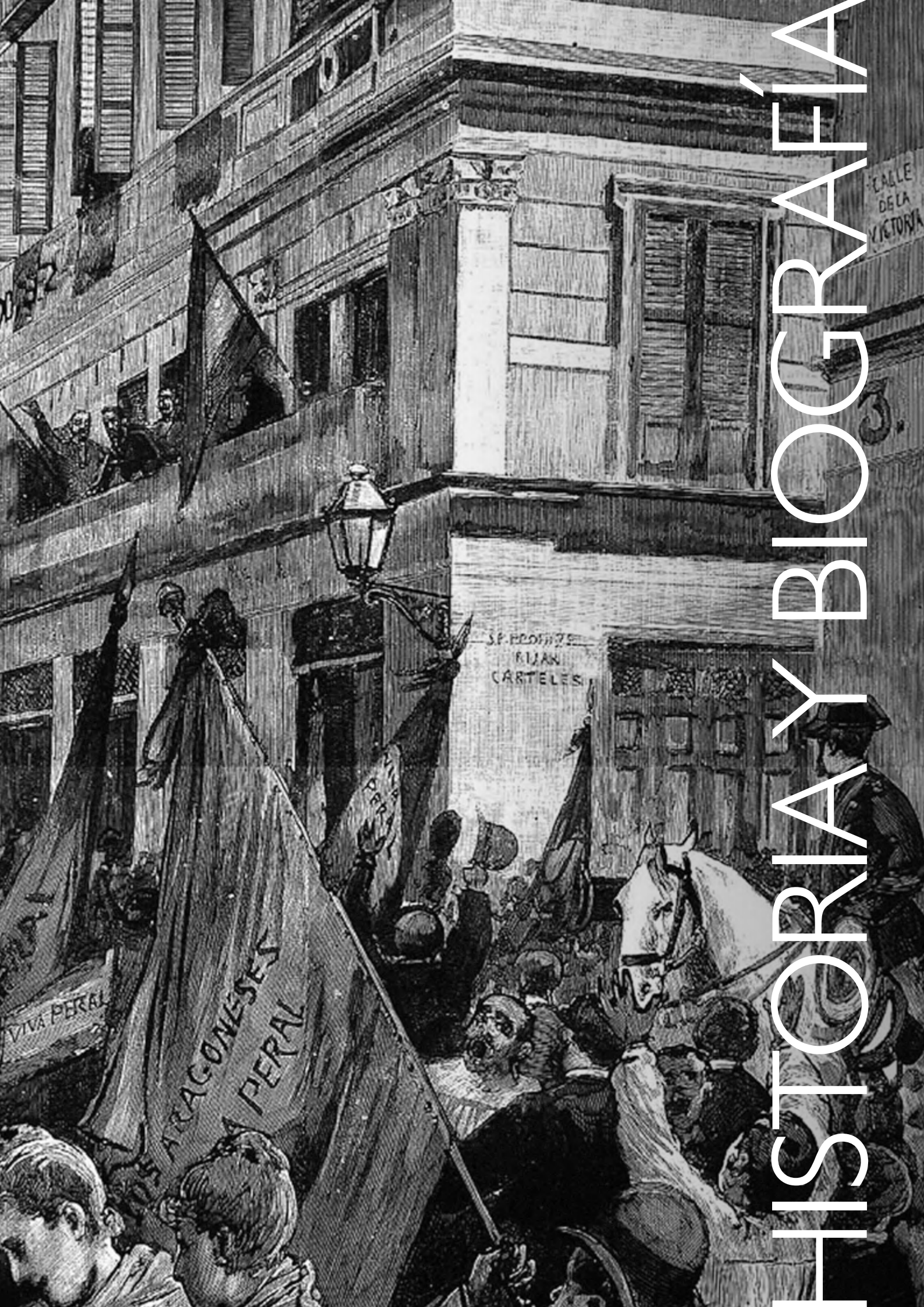
Se ha construido demasiado en primera línea, lo que ha contribuido a que la playa quede aprisionada entre el oleaje y el hormigón, con lo que, a medida que vaya subiendo el nivel del mar, iremos perdiendo playa. Pero luego, para más inri, vinieron los paseos marítimos que aprisionaron aún más a las playas, y esta es la actual situación.

Estaremos pagando muy caro la ambición de unos pocos, pues cada vez será mucho más costoso reponer la arena perdida y reparar los daños causados por los temporales. 🌪

Félix Martín Vilches es Miembro del Colectivo de Arte La Kavra



ISAAC PERAL SALUDANDO DESDE
UN BALCÓN DEL HOTEL DE
EMBAJADORES, dibujo de Juan
Comba en *La Ilustración Española y
Americana*, 1890



HISTORYA Y BIOGRAFIA



HISTORIA DE UNA TRAICIÓN

BUSTO DE ISAAC PERAL
Y CABALLERO creado en
bronce por Manuel Ardil Pagán
en 1889 y expuesto en el
Museo naval de Cartagena

Por **MONTSERRAT CLAROS FERNÁNDEZ**
Fotografías de **JAVIER LÓPEZ HERAS**

HACE UN PAR DE DÍAS RECIBÍ UNA LLAMADA telefónica. Se trataba de otro escritor, compañero y amigo, que estaba recibiendo clases de Historia Contemporánea en una Universidad española. Me contó que, al parecer, se había abierto un debate en clase sobre la poca estima que tradicionalmente los españoles hemos tenido por la ciencia y nuestros científicos. En la discusión se puso como ejemplo el hecho histórico del rechazo del Gobierno de Cánovas del Castillo al invento del teniente de navío, don Isaac Peral y Caballero. El inventor del submarino. Un rechazo debido a esa desidia y desprecio por la investigación, el método científico y sus frutos. Mi amigo el escritor, que había leído mi novela, *Hijo de acero*, me pidió que le recordara y le corroborara los hechos por los cuales el invento revolucionario de Isaac Peral había sido desechado para la Armada española a finales del siglo XIX. En los libros de Historia Contemporánea que, según creo, comprenden el periodo histórico comprendido entre la Revolución francesa (1789) hasta la actualidad deberían incluir, de una vez por todas, las investigaciones de los valientes que se han atrevido a descubrir y difundir la verdad de lo que ocurrió con don

Isaac Peral y su submarino para que un profesor universitario pueda ampliar la información sobre lo que realmente ocurrió. Si es que ese complejísimo periodo histórico les suscita algún interés. Porque me da la impresión de que en las clases de Historia Contemporánea de universidades e institutos españoles los profesores no ven más allá de la Guerra Civil española, el Franquismo y el Tardofranquismo. Y ya no digamos los novelistas históricos y cineastas. En los años 80 y 90 del siglo XX, y aún hoy, la saturación de novelas y películas sobre la Guerra Civil española y el Franquismo ha resultado más que tediosa. Pero la Historia contemporánea de España no se agota en ese bucle. No. Va mucho más allá. Los libros de Historia, los ensayos de los historiadores deberían ocuparse de los agentes externos que condicionaron nuestro pasado más reciente. Como lo que ocurrió entre los años 1885 y 1890. El Teniente de navío, Isaac Peral, preocupado por la crisis de las Islas Carolinas en el Pacífico, islas bajo jurisdicción española y que a Alemania se le ocurrió disputárselas a España, presentó su proyecto de Arma submarina al ministro de marina del gobierno conservador de Cánovas, Manuel Pezuela. Un arma disuasoria capaz de defender las costas del ultramar y las de la península.

El ministro aprobó el proyecto tras revisar la Memoria y los Planos del submarino que el inventor le había presentado. Un proyecto que fue custodiado por el Ministerio como alto

secreto de Estado. Hubo luz verde para poner en marcha las fases previas de la construcción. Isaac Peral viajó por media Europa para comprar los componentes que necesitaban en La Carraca, arsenal elegido para tal fin. En ese viaje, Peral llegó a Londres y fue recibido en la Comisión española de Marina por el Capitán de Navío, Víctor Concas. Este oficial de la Armada española estaba muy interesado en que Peral asistiera a las pruebas de un cañonero que la empresa inglesa de armamento pesado, *Nordenfelt*, iba a realizar en breve. Con mucha prudencia, Isaac Peral rechazó la asistencia a dichas pruebas alegando que iba a verse obligado a corresponder con una invitación a las futuras pruebas oficiales del submarino en España. A lo que Víctor Concas le contestó que no se preocupara de esos detalles, pues un agente comercial de la *Nordenfelt* había tenido la oportunidad de ver los Planos y la Memoria del Submarino en las mismísimas dependencias del Ministerio de Marina español.

Tras esa revelación, Isaac Peral tuvo una crisis nerviosa que apenas pudo disimular.

Se había violado el secreto militar mostrando un proyecto de alto secreto de Estado a una empresa de una potencia extranjera.

Cuando se calmó, pensó que lo mejor sería visitar las oficinas de la *Nordenfelt* para intentar averiguar hasta dónde se había perpetrado la traición al secreto de Estado. Al llegar a las oficinas, su propietario, Thorsten Nordenfelt, le ofreció asociarse con él para construir juntos, para Inglaterra, el submarino de su invención. Ante la negativa de Peral, el magnate inglés de la industria de armamento pesado le ofreció un cheque en blanco para comprarle el «aparato de profundidades», componente estrella inventado por Peral que posibilitaba la inmersión y emersión del submarino a voluntad. Hubo una nueva negativa de Isaac Peral a la venta de su revolucionario invento alegando su lealtad a España y la Armada española. Nuestro insigne inventor no supo entonces que la lealtad manifestada en aquellas oficinas había sentenciado al submarino para la Armada española. En la reunión estaba presente el agente comercial de la *Nordenfelt*, Basil Zaharoff. Y no sólo se trataba de un simple agente comercial de la industria inglesa del armamento pesado. Zaharoff era un espía al servicio del Gobierno de Inglaterra, una potencia que no estaba dispuesta a que la Armada española renaciera de sus cenizas con semejante arma revolucionaria, un buque propulsado por la electricidad de sus acumuladores eléctricos, ni a poner en peligro su monopolio de la venta del carbón que alimentaba las calderas de los barcos de medio mundo propulsados a vapor.

Desde ese momento la vida de Peral y la construcción del submarino en el Arsenal de La Carraca se convirtieron en un auténtico infierno. El inventor y el buque fueron víctimas del *Sistema Zaharoff*, consistente en sabotajes sistemáticos a los competidores y el soborno y la extorsión a todos los sectores necesarios para sus fines. Zaharoff viajó mucho a España entre

los años 1887 y 1890. Entre otras cosas porque se emparejó con una aristócrata española, Pilar Muguiro, casada con Francisco de Borbón, un primo de Alfonso XII. El marido de la reciente pareja de Zaharoff estaba internado en un hospital aquejado de problemas psiquiátricos por lo que la pareja no se escondía. Zaharoff tuvo libertad de movimientos y pisó moqueta en todos los lugares relevantes que necesitó para conseguir su objetivo: el Palacio Real, el Ministerio de Marina, Hacienda, o las redacciones de los periódicos más influyentes.

EL SUBMARINO SUFRIÓ
CUATRO SABOTAJES, SIEMPRE
EN LA VÍSPERA DE ALGUNAS
DE LAS PRUEBAS OFICIALES EN
LA BAHÍA DE CÁDIZ, TODOS
FINANCIADOS POR BASIL
ZAHAROFF, ESPÍA AL SERVICIO
DEL GOBIERNO DE INGLATERRA,
POTENCIA QUE NO ESTABA
DISPUESTA A QUE LA ARMADA
ESPAÑOLA RENACIERA DE SUS
CENIZAS CON SEMEJANTE ARMA
REVOLUCIONARIA

Los larguísima tentáculos de Basil Zaharoff llegaban a todas partes, incluidos los operarios de la maestranza del Arsenal de la Carraca. El submarino sufrió cuatro sabotajes, siempre en la víspera de algunas de las Pruebas Oficiales del Submarino en la Bahía de Cádiz, a saber, la sustitución del cromato de potasa, una sustancia roja de las baterías eléctricas, por simple tinta roja; la rotura, a golpes de maza, de una de las hélices del submarino; la obstrucción intencionada de uno de los conductos esenciales del submarino y la negligencia, también deliberada, de no ajustar la válvula de cierre de la torreta del submarino en una de sus inmersiones, provocando la entrada de agua.

Todos estos sabotajes estaban financiados por Zaharoff, así como las lealtades de sus esbirros: en el Gobierno, el ministro de marina, José María Beránger; en la Armada, el Capitán de Navío, Víctor Cóncas, destinado en La Carraca después de su estancia en la Comisión de Marina en Londres. Así como los directores de varios periódicos de gran relevancia que manipulaban la opinión pública en contra de Peral y su invento. Y todo esto sólo era la punta del iceberg de la gran conjura orquestada para hundir, en España, a Isaac Peral y a su revolucionario invento.

La jugada maestra llegó en 1890 cuando el Ministro Beránger, esbirro de Zaharoff, y anglófilo recalcitrante, se sacó de





El Consejo de Marina hizo llegar al Consejo de Ministros un informe dedicado, en su mayoría, a difamar gratuitamente a Isaac Peral, y en el que se distorsionaba el éxito rotundo que habían obtenido las pruebas oficiales del submarino

CUADERNILLOS DE TRABAJO DE ISAAC PERAL. Éste temía que los planos y la memoria para la construcción del submarino acabarían en manos extranjeras. Concretamente en las de Inglaterra



la manga una nueva institución, creando el Consejo Superior de Marina, encargada de tergiversar, manipular y omitir la información del informe, absolutamente favorable hacia el submarino y la aprobación del proyecto de su construcción para la Armada española, que redactó la Junta Técnica encargada de evaluar las pruebas oficiales del submarino.

La Junta Técnica estaba compuesta por científicos de talla internacional, todos españoles, como el astrónomo Cecilio Pujazón, jefe del Real Observatorio Astronómico, o ingenieros hidrográficos. Pero el Consejo de Marina hizo llegar al Consejo de Ministros un informe dedicado, en su mayoría, a difamar gratuitamente a Isaac Peral, y en el que se distorsionaba el éxito rotundo que habían obtenido las pruebas oficiales del submarino.

El Gobierno de Cánovas propuso a Peral la construcción de un segundo submarino, de tamaño más reducido y usando los componentes ya desgastados del primero. Y se le obligó a que la protección del proyecto y su custodia pasaran a manos del Ministerio de Marina, es decir, al ministro Beránger. Peral sabía que con esas condiciones, reducción de tamaño y componentes usados, el submarino no funcionaría. Y estaba seguro de que los Planos y la Memoria para su construcción acabarían en manos de potencias extranjeras. Concretamente en las de Inglaterra. Basil Zaharoff seguía aplicando su sistema. El Ministro Beránger había tendido una trampa a Peral para que él mismo fuera el que se negase a la construcción de un segundo submarino. Tras la negativa de Peral a aceptar aquellas condiciones, Cánovas del Castillo desestimó para siempre la construcción del submarino para la Armada española.

Peral abandonó la Armada y escribió su Manifiesto en el que contaba la verdad de lo que había acontecido en esos cinco años de difamación de su persona, desacreditación

en la prensa del submarino y los sabotajes sufridos por el buque. Ningún periódico, ni siquiera los pocos que le apoyaron durante el proceso de construcción y las pruebas, quiso publicarlo. La publicación se la pagó de su bolsillo en un pequeño diario humorístico que apenas nadie leyó. Por lo que la versión del Gobierno de España y su afirmación de la inutilidad del submarino para la Armada, que fue la que le trasladó el grupo de ineptos traidores del Consejo de Marina, dirigidos por Beránger, fue la que ha prevalecido.

Los españoles no despreciamos la ciencia y la tecnología. Prefiero pensar que estamos mal informados. El submarino de Isaac Peral no se desechó por desidia o falta de interés en el invento revolucionario. Se desechó porque se urdió una conjura internacional en la que estaban implicadas potencias internacionales como Inglaterra o Estados Unidos. Una conspiración muy poco conocida que dio al traste con nuestro ingreso, por la puerta grande, en la Revolución Industrial. Por eso hay que incluir en los libros de Historia lo que un puñado de valientes ha denunciado. La corrupción, la traición a España y la anglofilia; realidades demasiado duras para admitirlas. Por eso, un manto de silencio ha cubierto esta triste historia sobre uno de los grandes científicos españoles del siglo XIX. Ojalá que acabe siendo tan conocida como los nombres de los tres primeros astronautas que llegaron a la Luna. Porque, hoy por hoy, nadie sabe los nombres de los héroes que acompañaron a Peral en las inmersiones del submarino en el mar, un medio tan hostil para la vida humana como el espacio. 🌌

EL SUBMARINO DE ISAAC PERAL SE DESECHÓ PORQUE SE URDIÓ UNA CONJURA INTERNACIONAL EN LA QUE ESTABAN IMPLICADAS POTENCIAS INTERNACIONALES COMO INGLATERRA O ESTADOS UNIDOS

Montserrat Claros Fernández es licenciada en Filosofía por la Universidad de Granada y Escritora

**FRANCESC CAMBÓ
Y BATLE.**

(Verges, 2 de
septiembre de
1876-Buenos Aires,
30 de abril de 1947)
fue un político,
empresario y abogado
español, de ideología
conservadora y
catalanista

Marbella 1909 ¿Primer motín de mujeres?

Por MARILÓ POSAC JIMÉNEZ

EN EL TRANSCURSO DEL SIGLO XX UNA GRAN PARTE de los años pasaron para la historia sin ningún acontecimiento trascendental o relevante pero no ocurrió así en el año de 1909, tanto a nivel nacional —ya que quedó marcado por una sucesión de graves episodios relacionados con la guerra de Marruecos—, como a nivel local, en Marbella, pues una serie de disturbios iniciados y protagonizados en gran parte por las mujeres del pueblo le dieron un destacado papel en todas

las portadas de la prensa española, como a continuación explicaremos.

Realizando una inmersión en aquella época conviene destacar que Marbella contaba con poco más de cinco mil habitantes, gozando de un clima benigno a la vez que saludable. Hay que reseñar que Marbella no era un pueblo de pescadores, sino que mantenía una infraestructura y unas instituciones dignas de cualquier capital de España. Con

La Solidaridad en Andalucía.
MALAGA. Interrogado por los periodistas locales, el Sr. Cambó ha anunciado que dentro de muy poco tiempo se emprenderá una activa campaña de solidaridad en Andalucía.
 El Sr. Cambó ha visitado hoy el pueblo de Marbella, haciendo el viaje de ida y vuelta en automóvil.
 Mañana, en automóvil también, saldrá de aquí para Granada.
 Ha recibido en esta capital el Sr. Cambó buen número de visitas.

CAMBÓ EN MARBELLA. *La Correspondencia de España*, 22 de febrero de 1909

dos hospitales, el de Bazán y el de San Juan de Dios y una casa Expósito para albergar a los niños huérfanos. También poseía farmacias, veterinario, corresponsales de periódicos como Juan Becerra o Miguel Donoso, fotógrafo, modistas, colegios, fondas, banco de España en donde trabajaban C. de Luna o Antonio Martín, abogados, procuradores, armadores de buques, oficina de correos, cafés, fábricas y un sinfín de artesanos dedicados al comercio¹. En definitiva, tenía un núcleo importante de burguesía, terratenientes, industriales y frente a ellos el pueblo llano compuesto por un grupo numeroso de jornaleros, mineros, pescadores y obreros que estaban ubicados en los barrios más desfavorecidos.

El año 1909 quedó marcado en Marbella por una serie de disturbios iniciados y protagonizados en gran parte por las mujeres del pueblo, que le dieron un destacado papel en todas las portadas de la prensa española

Entre las principales autoridades de aquel año destacaré a su alcalde Manuel Álvarez Cabello, ebanista de profesión, al secretario del Ayuntamiento José Morillas Pérez, un juez de 1ª Instancia Antonio Núñez de Castro y Salcedo, un registrador de la Propiedad Federico Ibáñez. Contaba con un Juzgado municipal al frente de Rafael Ruiz, un párroco —José García Morón— y un viceconsulado de Gran Bretaña representado por Miguel Calzado. Los principales contribuyentes de aquel año, es decir, los vecinos que disfrutaban de una posición económica más sobresaliente eran: Juan Alonso Añón, Enrique Belón Fernández, Juan Marcelo Pulido², Antonio Lima Fernández³, Andrés Galbeño Mata, Andrés Martínez Sánchez, Juan y Joaquín Chinchilla y Díez de Oñate⁴ entre otros.

Apenas iniciado el año, en el mes de febrero, Marbella recibió la visita de Francisco Cambó y Batle, presidente de la coalición *Solidaridad Catalana*, fundada en 1906. Al parecer, Cambó había realizado el viaje hasta la localidad en automóvil e, interrogado por los periodistas locales, había anunciado que en muy poco espacio de tiempo se emprendería una activa campaña de *Solidaridad* en Andalucía. En su breve estancia recibió un buen número de visitas interesándose por su organización⁵.

El domingo 2 de mayo tuvieron lugar en Marbella las elecciones municipales. El principal problema de la Restauración seguía vigente. El fraude electoral y el sistema caciquil eran la práctica habitual y comenzaron los incidentes. Un grupo de varios concejales, exalcaldes, candidatos y electores solicitaron la nulidad de las votaciones. Basaban su denuncia en la no admisión de las propuestas de los interventores y en los atropellos sufridos por bastantes electores realizados por el alcalde Manuel Álvarez Cabello y el juez Municipal



FÉLIX JIMÉNEZ DE LEDESMA

(Foto de F. Alcalá Marín)

¹ Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración, 1909, pp. 2971-3031. El representante del Anuario en Marbella era Antonio Martín, que trabajaba en el Banco de España. <https://hemerotecadigital.bne.es>.

² Juan Marcelo Pulido participó activamente en la política a fines del siglo XIX. Tenía una casa en la Plaza de África.

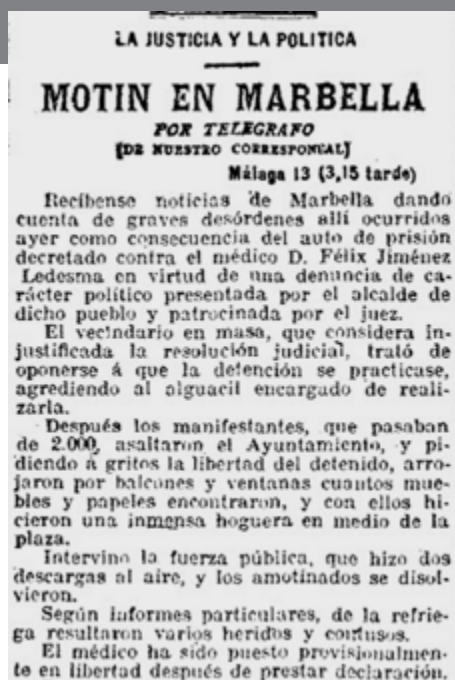
³ Antonio Lima Fernández fue en 1899 primer teniente de alcalde y en 1903 alcalde, sustituyendo a su primo Juan Fernández Belón.

⁴ Los Chinchilla junto con los Domínguez eran familias ilustres de Marbella desde el siglo XVIII los primeros y desde el XVI los segundos.

⁵ *La Correspondencia de España* 22 de febrero de 1909, p.2.

suplente José Álvarez Acosta. De tal manera que tras el recuento en la mesa del Segundo Distrito resultó como concejal electo Cristóbal Lara Galbeño con 147 votos, seguido de José Sánchez Caracuel con 93 y en tercer lugar José Barrera Capilla con 63. Pero tras los disturbios y las manipulaciones, más las coacciones y atropellos, Cristóbal Lara Galbeño terminó con solo 63 votos. Por su parte el alcalde negó los hechos imputados explicando que su intervención se debía «a procurar la mayor tranquilidad del vecindario, evitando disgustos y alborotos ya que muchos de los electores venían en estado de embriaguez»⁶.

Pero no fue solo ese hecho el que produjo una gran alteración en Marbella en ese mes de mayo, sino que el día 12 estallaría un gravísimo conflicto cuando el alcalde Manuel Cabello y el juez Municipal suplente José



MOTÍN EN MARBELLA.
El Imparcial, 14 de mayo de 1909

Álvarez Acosta, apoyados por el cacique Joaquín Chinchilla y Díez de Oñate⁷, tuvieron que enfrentarse a un descomunal motín popular iniciado por un numeroso grupo de mujeres y niños tras la detención del médico Félix Jiménez de Ledesma. El eco de la noticia trascendió como la pólvora por los periódicos nacionales.

Sin pérdida de tiempo los numerosísimos diarios nacionales empezaron a publicar datos cuyas cabeceras nos hacían presagiar que algo realmente escandaloso estaba ocurriendo en Marbella. Así lo informaban *El Heraldo de Madrid*, *ABC*, *El Correo Español*, *La Correspondencia Militar*, *La Época*, *El Imparcial*, *El Popular*, *El Mundo*, *El País*, *La Prensa*, *El Siglo Futuro* y *El Popular*⁸, entre otros muchos. Se difundieron escritos

titulados: «La Inquisición en Marbella» «Desórdenes en Marbella» «Un pueblo alborotado» «La detención de un médico» «Un pueblo amotinado» «Un pueblo que protesta». «Alguacil agredido», «Ayuntamiento asaltado».

Conviene destacar que curiosamente todos los reporteros coincidían en que, el origen de la revuelta había sido la detención del médico. Ciertamente es que ese fue el detonante, pero no la causa, ya que está comprobado que la motivación fue exclusivamente política como a continuación explicaré. No obstante, el papel principal del motín lo desempeñaron las mujeres, en un número considerable, como promotoras e iniciadoras de la revuelta y los disturbios que se llevaron a cabo por las calles de Marbella, aunque para ellas tenía más un carácter social que político. Las mujeres se unieron a la manifestación desde su rol de protectoras de sus escasos recursos de subsistencia, de la defensa de sus familias, de haber podido alcanzar, gracias a la actitud y singularidad del médico, su derecho a una mínima asistencia sanitaria. En aquellas fechas el papel de la mujer estaba tremendamente limitado y era incomprensible que ellas tomaran la iniciativa en un suceso como el que nos ocupa.



CALLE DEL RÍO,
en El Barrio
(Foto: Fondo Temboury,
Diputación Provincial de Málaga)

LOS NUMEROSÍSIMOS DIARIOS NACIONALES EMPEZARON A PUBLICAR DATOS CUYAS CABECERAS NOS HACÍAN PRESAGIAR QUE ALGO REALMENTE ESCANDALOSO ESTABA OCURRIENDO EN MARBELLA

⁶ ALCALÁ MARÍN, F.: Crónica de Marbella, 2006, p.495-497.

⁷ Joaquín Chinchilla y Díez de Oñate nació en Marbella en 1841 y tuvo una notable influencia en la ciudad. Fue senador, presidente del Tribunal de cuentas e Intendente General de Hacienda en las islas Filipinas de donde se trajo numerosas y exóticas especies vegetales que plantó en su finca de Marbella. El rey le concedió la Gran Cruz de Isabel la Católica. Falleció en 1917 en Marbella.

⁸ Todos estos periódicos han sido consultados a través de las webs de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional y la Hemeroteca del Archivo Municipal de Málaga.

La fama de hombre bondadoso del doctor Félix Jiménez de Ledesma, caritativo y defensor de la causa de los humildes, le granjeó el cariño de los grupos de población marginales que habitaban en «El Barrio», zona humilde donde vivían pescadores, jornaleros y mineros que lo idolatraban



RÍO DE LA BARBACANA.

Represa de las Tenerías

(Foto: Fondo Temboury.

Diputación Provincial de Málaga)

El doctor Félix Jiménez de Ledesma era originario de Abejar (Soria) y, habiendo estudiado la carrera de Medicina y Cirugía en Zaragoza, llegó a Marbella en 1907 para ocupar como interino una plaza de médico que había sacado a concurso el Ayuntamiento, con un sueldo anual de dos mil pesetas. Tras la selección de aspirantes, en agosto de 1908, el concurso se resolvió a su favor, dando lugar a una enemistad, de por vida, con su colega Félix de Zea Urbano, aspirante a la misma plaza. Su fama de hombre bondadoso, caritativo y defensor de la causa de los humildes le granjeó el cariño de los grupos de población marginales que habitaban en «El Barrio», zona próxima al mar, con callejuelas estrechas y casas muy humildes en donde vivían pescadores, jornaleros y mineros, convirtiéndose rápidamente en una especie de ídolo para ellos. Pero con su modo de vida poco convencional, una formación liberal más tendente al anarquismo en sus inicios y profundamente anticlerical, se conquistó la oposición de los grupos políticos caciquiles y oligarcas afines al alcalde y al clero. Además, el 30 de abril de 1909 había creado la *Junta de Defensa Administrativa* de Marbella con domicilio social en la calle Lobatas nº 6 que acogía a trabajadores del campo y de la mina y que siendo él su presidente representaba la continuidad del asociacionismo obrero y republicano y era un instrumento indispensable para enfrentarse a los caciques de la localidad.

Existen varias interpretaciones en torno al origen y posterior desarrollo de los sucesos⁹. Está la versión oficial recogida en las Actas Capitulares del Ayuntamiento, la que publicaba el alcalde Antonio Álvarez en el periódico *El Popular*, las que recogía la prensa en esos días y las que ofreció el propio doctor Jiménez Ledesma. ¿Cuál era la verdadera?

La tarde del 12 de mayo el doctor Jiménez Ledesma se encontraba «visitando enfermos» en las callejuelas de «El

Barrio» cuando fue cacheado por la policía municipal y ante su resistencia y sus forcejeos acudieron un grupo considerable de mujeres y niños que trataron de defenderlo inútilmente, ya que fue apresado por desafiar a la autoridad; todos siguieron en comitiva al doctor hasta la cárcel situada en las dependencias del Ayuntamiento, en la actual plaza de los Naranjos. Por el contrario, otra explicación señalaba que, tras haber obtenido los candidatos de la *Junta de Defensa* resultados desfavorables en las elecciones municipales, el motín había sido provocado por el mismo doctor que se encontraba recorriendo las calles de «El Barrio» dando numerosas instrucciones a los vecinos para que llevaran a cabo una concentración en la Plaza de la Constitución¹⁰. Iba acompañado de aproximadamente cincuenta mujeres y sus hijos que iban a ser las pioneras en aquel motín.



LA CÁRCEL estaba situada en las dependencias del Ayuntamiento, en la Plaza de la Constitución, actual Plaza de los Naranjos

⁹ PRIETO BORREGO, L.: Félix Jiménez de Ledesma: El médico de los pobres. *Rev. Cilniana* nº 27, 2004, pp. 27-44. ALCALÁ MARÍN, F.: *Ob. Cit.* p. 499-505. AHMM. Actas Capitulares 1909.

¹⁰ Actual plaza de los Naranjos, sede del Ayuntamiento.



Se encarcelaron a
muchísimas personas,
muchas de ellas
mujeres y sus hijos.
Se tuvo que capacitar
el Hospital de Bazán
como cárcel, pues no
cabía tanta gente en la
del Cabildo

HOSPITAL BAZÁN

(Foto: De Té y kriptonita - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7757848>)

EXCITACIÓN EN MARBELLA

(POR TELÉGRAMO)

Málaga 25 (10-16 n.).

Circula el rumor de que vuelven a estar excitados los ánimos en Marbella, según se afirma, porque los partidarios del médico D. Félix Jiménez Ledesma quieren la excarcelación de éste, y porque han sido detenidas tantas mujeres como promovedoras de las últimas algaradas, que no habiendo sitio para aquéllas en la cárcel municipal, hubo que habilitar varias salas en el Hospital.

La Junta de defensa insiste en pedir el nombramiento de un juez especial.

El Liberal, 26 de mayo de 1909

Trascurrieron las horas y aquellos acontecimientos se desbordaron. La «turba fanática e imbécil» de mujeres y chiquillos que por momentos y, como si hubiera estado aleccionada, fue engrosándose a unas 500 o 600 personas, protestaba por la detención del médico, pero también iba lanzando insultos y amenazas contra el alcalde y contra el juez como promotores de la detención. Entre las 6 y las 11 de la noche los habitantes de las calles del Río, San Cristóbal, San Ramón, Luna, Lucero, Sol dejaron sus casas y cruzando el río de la Represa se dirigieron hacia la plaza de la Constitución llegando a alcanzar el grupo a medianoche unas dos mil personas, casi la mitad de los habitantes que tenía Marbella. Nada más llegar las mujeres ante la Alcaldía empezaron a lanzar grandes piedras contra las farolas, dejando a oscuras la zona y también contra las ventanas y balcones de la Casa Capitular. Su objetivo era liberar al médico a la vez que descargaban su animadversión y resentimiento hacía la burguesía de la localidad. Por tradición oral sabemos que una de las cabecillas de aquel motín fue Isabel Jiménez apodada «la Valenciana» que tenía una carnicería en la plazuela de la Verdura y cuyo sobrino se ocupaba de hacer acopio de piedras para su tía¹¹. La muchedumbre enloquecida consiguió entrar en el interior del Ayuntamiento destrozando lo que encontraba a su paso y lanzando a la Plaza documentos, libros, papeles del archivo, dos mesas, sillas y otros enseres, formando con ellos una gran hoguera de varios metros de altura. El resto de la población permanecía recluida en sus hogares.

A continuación, al comprobar que el alcalde no estaba en la Casa Consistorial se corrió la voz de que este se encontraba en la sede del *Círculo Agrícola e Industrial*, ubicado en una esquina de la Plaza y hacia allí se dirigió la multitud causando numerosísimos destrozos en aquella sede y en las viviendas de los políticos y caciques locales que encontraron a su paso.

Los disparos al aire de la Guardia Civil reforzada por los carabineros no consiguieron disuadir a aquella multitud compuesta mayormente por mujeres y a las 12 de la noche ante la gravedad de los hechos el Juez de Instrucción decidió poner en libertad al médico, cesando de manera inmediata la violencia. No obstante, hubo varios heridos y contusos. Cuando el doctor Jiménez Ledesma salió a la Plaza fue aclamado y acompañado por el gentío hasta su domicilio particular.

Los sucesos acontecidos en Marbella no tardaron en llegar a Madrid y en la sesión del Congreso del día 14 de mayo, presidida por Eduardo Dato y que dio comienzo a las 3.45 de la tarde, con poca asistencia en las bancadas y tribunas, el diputado liberal Suarez de Figueroa preguntó al ministro de la Gobernación De la Cierva por el motín de Marbella, a lo que éste respondió que ya había tomado parte el Gobernador de Málaga¹². Ese mismo día, el jefe de gobierno Antonio

LOS DISPAROS AL AIRE DE LA
GUARDIA CIVIL REFORZADA
POR LOS CARABINEROS NO
CONSIGUIERON DISUADIR
A AQUELLA MULTITUD
COMPUESTA MAYORMENTE
POR MUJERES



MARBELLA no era un pueblo de pescadores, sino que mantenía una infraestructura y unas instituciones dignas de cualquier capital de España.

(Foto: Todocoleccion.net)

Maura despachó con el monarca Alfonso XIII y le comunicó las noticias que se tenían sobre Marbella. Al salir Maura de su reunión con el rey le preguntaron los periodistas sobre el incidente de Marbella contestando: «*En Marbella ha habido una lucha entre dos bandos políticos, que no es el conservador, pero no ha tenido importancia. Es un acaloramiento de los ánimos y además el clima de Málaga*»¹³.

No terminó aquí el motín ya que el día 15 fue de nuevo detenido el doctor Jiménez de Ledesma y continuaron los disturbios y las protestas. Se encarcelaron a muchísimas personas, muchas de ellas mujeres y sus hijos. Se tuvo que capacitar el Hospital de Bazán como cárcel, pues no cabía tanta gente en la del Cabildo. Entre las detenidas estaba Tomasa Gil Delgado¹⁴, Isabel Jiménez, la cabecilla apodada «la Valenciana» que, según el relato de su sobrino, se comunicaba de viva voz con sus familiares situados en el Puente de Málaga. Al parecer esta práctica era la que utilizaban comúnmente otras veintitrés mujeres que estaban prisioneras.

Finalizaba el mes de junio cuando fue puesto en libertad Félix Jiménez de Ledesma, convertido en todo un héroe contra la burguesía local marbellí. Pero sus problemas no cesaron. Marbella era señorial y de pasado ilustre y la personalidad excéntrica, conflictiva y anticlerical del médico no tenía cabida en aquella época. 🌿

¹¹ El sobrino que facilita la información era Rafael Jiménez Carrasco.

¹² *El Correo español* 14 de mayo de 1909.

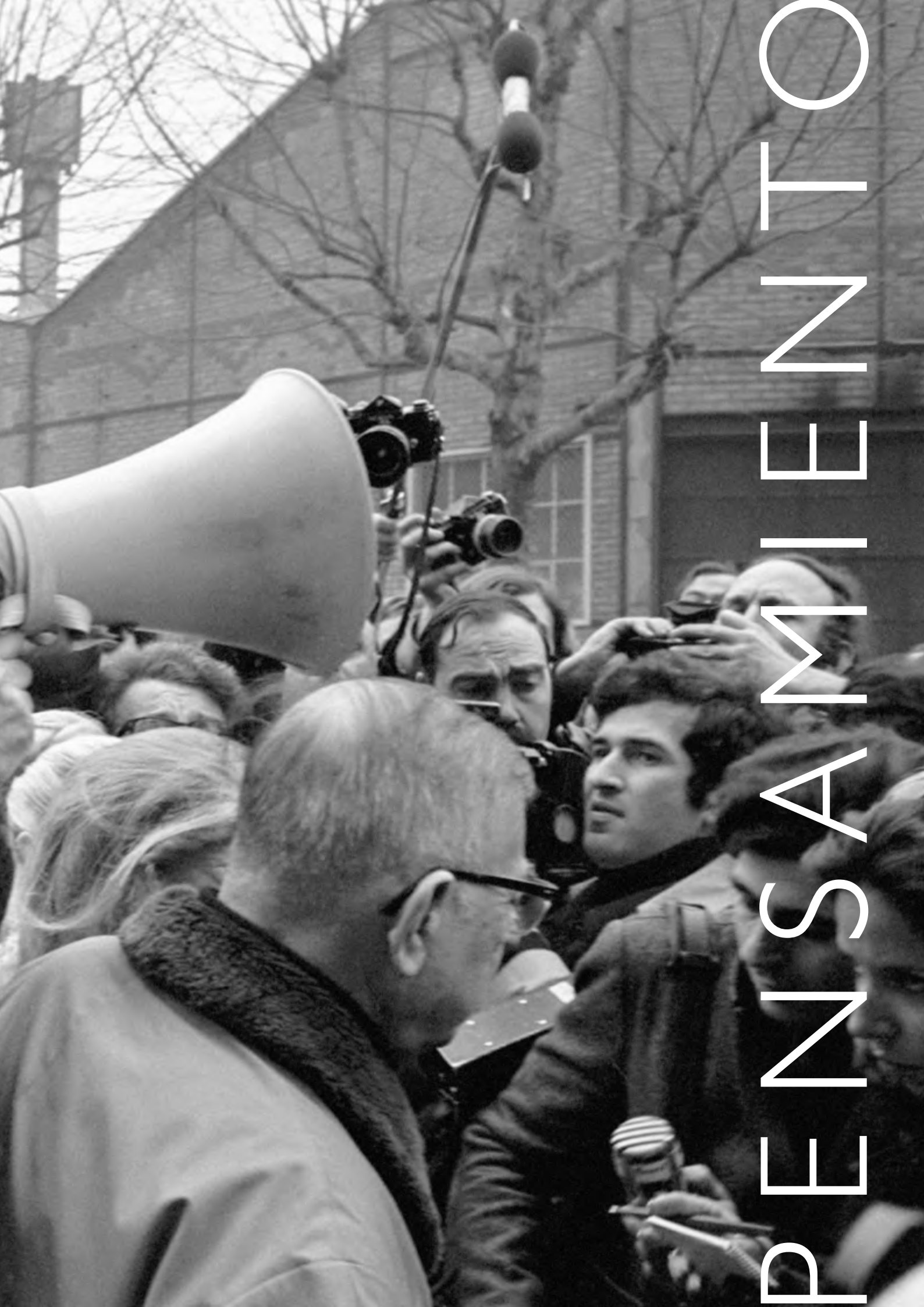
¹³ *El Heraldo de Madrid* 14 de mayo de 1909, p.3.

¹⁴ Bisabuela de Antonio Figueredo Navarrete, vicepresidente de Marbella Activa.



MICHEL FOUCAULT Y
JEAN PAUL SARTRE se
manifiestan frente a la entrada
de las fábricas Renault, en
1972, para protestar por el
asesinato de Pierre Overney

(Foto: Josee Lorenzoli/INA
vía Getty Images)



TO
ZEN
MI
AS
NS
FE
RE

MICHEL FOUCAULT Y EL ESTIGMA DEL SIDA

Por JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN

COMENZABA EL VERANO DE 1984 A LA VEZ QUE concluía mi primer curso universitario de Geografía e Historia en la facultad de Filosofía y Letras de Granada. Asiduo entonces a la prensa escrita en papel, el 26 de junio compraba como de costumbre en el quiosco de dicho edificio el diario *El País*, y me encontré con la insospechada noticia de que Michel Foucault, uno de los más influyentes pensadores de la posmodernidad había muerto justo el día anterior. ¡Tenía solo 57 años! Reconozco que mi acercamiento serio al gran pensador francés sucedería unos años más tarde, cuando en cuarto de carrera leí para un trabajo de clase su ensayo *Vigilar y castigar* (1975). El impacto fue tremendo, tanto, que poco tiempo después me planteé hacer mi tesis doctoral sobre alguna de las ideas sugeridas por el estructuralista galo. ¿Qué le habría pasado? ¿De qué había muerto? El periódico apuntaba vagamente como causa una grave enfermedad en el sistema nervioso, sugiriendo incluso, un posible «envenenamiento en la sangre»: una especie de fatal y pudibunda septicemia. Al cabo de un tiempo me quedó claro que el autor de *La arqueología del saber* (1969) había sucumbido al sida.

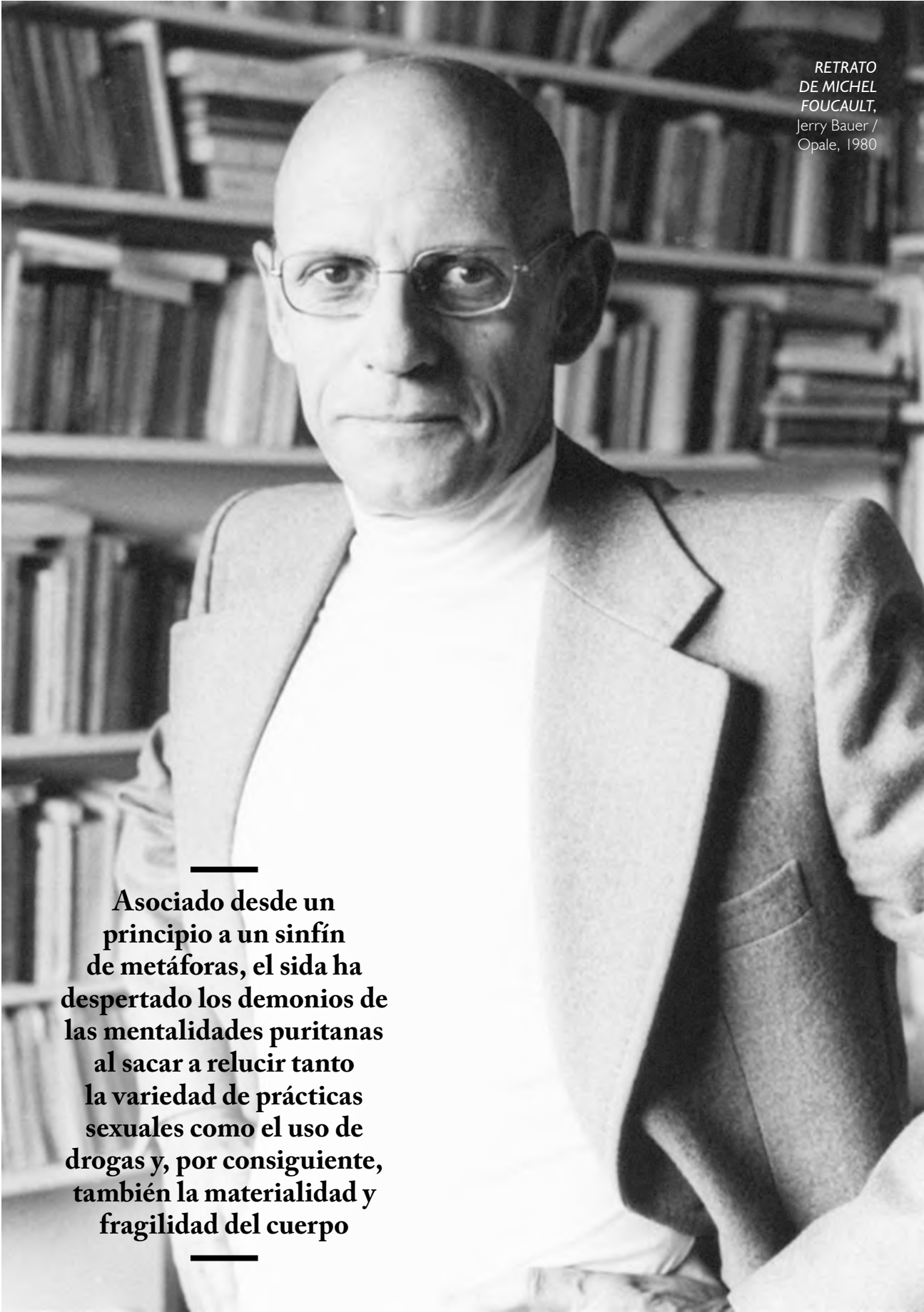
El sida no fue (es) una enfermedad cualquiera. Asociada desde un principio a un sinfín de metáforas, ha despertado los demonios de las mentalidades puritanas al sacar a relucir tanto la variedad de prácticas sexuales como el uso de drogas y, por consiguiente, también la materialidad y fragilidad del cuerpo. Esta enfermedad cambió radicalmente las relaciones sexuales, y puso en evidencia el fariseísmo, la doble moral y la hipocresía de la sociedad contemporánea. Se fue fraguando poco a poco la imagen abyecta del «sido-so». Imprecaciones de tono apocalíptico, con un lenguaje

bíblico y una insistencia obsesiva, llovieron sobre quienes habían contraído el letal virus. Se trataba de un conjunto de acusaciones relacionadas principalmente con la sexualidad heterodoxa y el intercambio de jeringuillas. Los homosexuales y los toxicómanos se llevaron, en un principio, la peor parte, y fueron arrojados sin compasión al vertedero del orden moral.

El surgimiento de esta execrable enfermedad y su extensión epidémica supuestamente focalizada en espacios sociales determinados, en especial la comunidad homosexual, puso en relieve ideas como la reducción del gay a un estatuto corpóreo, esta enfermedad como signo del déficit de moralidad o el establecimiento de una causalidad entre el mal localizado y el mal disperso; un principio de responsabilidad de la categoría estigmatizada en la extensión del mal. Aunque desde su inicio aparecieron casos de sida en personas no homosexuales, por lo general se le asoció con la homosexualidad. El sida reflejaba esencias, categorías de individuos

fuera de cualquier tipo de desigualdad social o régimen de opresión. Del cometido de una persona homosexual que llevaba una vida disoluta se pasaba a responsabilizar a todo un colectivo. El gay, con la carga estereotípica fraguada a lo largo de los siglos (vicioso, pecador, enfermo mental, perverso, corruptor, criminal...), expresaba su condición contagiándose con un virus que lo torturaría hasta la muerte. El homosexual solo podría realizarse en la enfermedad y en la muerte; es lo que años después del fallecimiento de Foucault, el filósofo Didier Eribon, autor de una monumental y celebrada biografía del pensador francés (1989), reprochaba la reaparición del concepto «pulsión de muerte», que la crítica psicoanalítica aplicaba especialmente a la homosexualidad.

AUNQUE DESDE SU
INICIO APARECIERON
CASOS DE SIDA
EN PERSONAS NO
HOMOSEXUALES,
POR LO GENERAL SE
LO ASOCIÓ CON LA
HOMOSEXUALIDAD

A black and white portrait of Michel Foucault. He is an older man with glasses, wearing a light-colored turtleneck and a dark jacket. He is standing in front of a bookshelf filled with books. The lighting is soft, and the background is slightly out of focus.

RETRATO
DE MICHEL
FOUCAULT,
Jerry Bauer /
Opale, 1980

**Asociado desde un
principio a un sinfín
de metáforas, el sida ha
despertado los demonios de
las mentalidades puritanas
al sacar a relucir tanto
la variedad de prácticas
sexuales como el uso de
drogas y, por consiguiente,
también la materialidad y
fragilidad del cuerpo**

Por ese mismo tiempo el también amigo, escritor y periodista Hervé Guibert convirtió a Foucault en un personaje de ficción, narrando obscenos secretos en la escabrosa novela, *Al amigo que no me salvó la vida* (1992), cuya crítica externa reprochó la traición del camarada y confidente al revelar su más honda intimidad.

El impacto del sida sobre los cuerpos, los placeres y las mentalidades fue impresionante tanto en lo que se refiere al surgimiento de una red de activismo, como al suscitar reflexiones sobre el cuerpo en decadencia y desbaratar lugares comunes y tópicos de la sexualidad. La enfermedad trajo consigo una nueva demonización del sexo por sus riesgos físicos, comparable a la que ha mantenido tradicionalmente la Iglesia por razones morales. En el brote epidémico del sida se hizo necesario aceptar provisionalmente como táctica de política sexual la representación homofóbica que asociaba la promiscuidad homosexual con la muerte. La iconografía de la enfermedad se convirtió en un poderoso instrumento de política sexual que, en manos del activismo gay, transformó las relaciones sexuales en vínculos de poder, cuestiones adelantadas por Foucault en su primer volumen de la monumental *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (1976). El cuerpo dejó de ser el rostro de la identidad humana por excelencia para convertirse en una colección de órganos enfermos. La persona enferma se transformó en residuo, en un cadáver sancionado y controlado involuntariamente. Como un extraño rompecabezas, el cuerpo infestado de sida del homosexual fue construido a finales del siglo XX, y mantenido en funcionamiento más allá de las cuestiones éticas. La condición del hombre se transmutó en corporal; su cuerpo fue convertido en un factor de individualización fundamental que fijó límites de identidad personal. Toda modificación de estos límites llevó aparejado un desorden simbólico, a la vez que una alteración personal y su relación con lo social.



RETRATO DE TOM MORAN, Nicholas Nixon, Boston. Serie «Retratos de gente con sida», Whitney Museum, Nueva York, 1988.

Si pensamos que la historia de la homosexualidad en el siglo XX ha estado escindida en dos polos, por un lado la constitución de un «mundo gay» y de una minoría específica, y

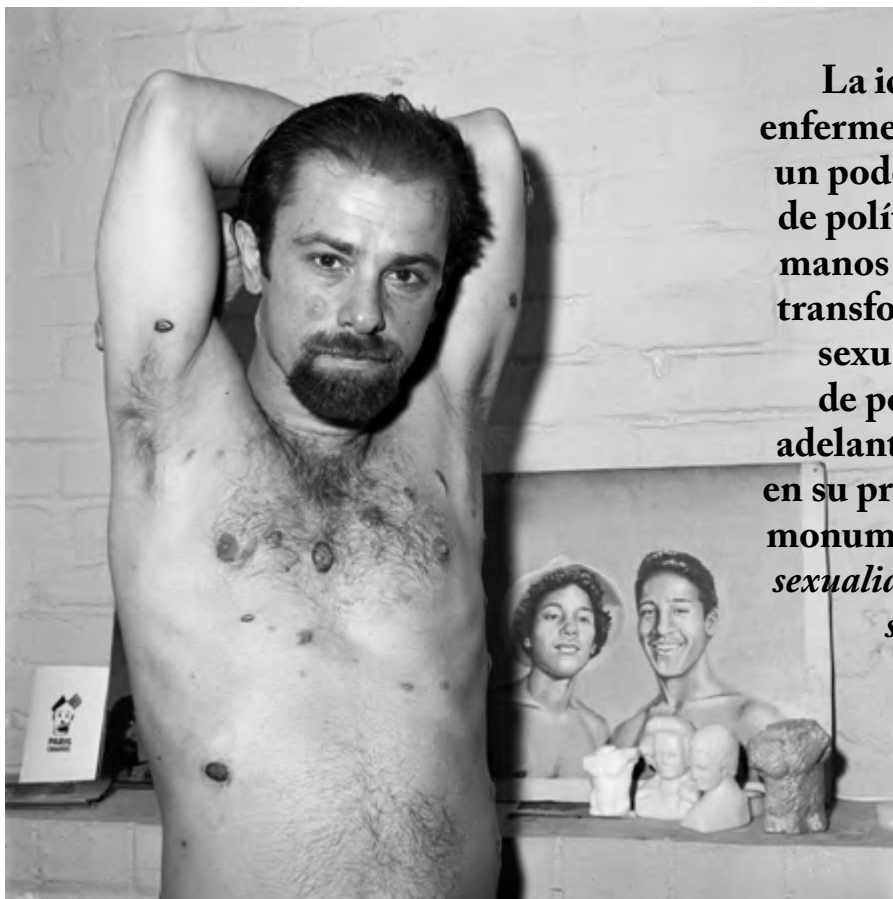


SIN TÍTULO (PETER HUJAR), David Wojnarowicz, Herederos de Wojnarowicz y PPWO, Nueva York, 1989

por otro, la voluntad de ser considerados individuos como los demás, cuya sexualidad sería tan solo un elemento fundamentalmente distinto. En esa interacción entre estas dos aspiraciones opuestas se ha constituido lo que ha podido en llamarse «movimiento o cultura gay». Porque se trata de eso simple y llanamente: crear una cultura gay que será una elección de homosexuales para homosexuales. Esto no significa «crear una propia cultura», porque eso representaría codificar formas de la invención, sino más bien «realizar creaciones culturales». La cultura gay está estrechamente vinculada con lo que hoy llamaríamos comunidades gais, y que deben desarrollarse para escapar a los regímenes de normalidad social y sexual, lo que Foucault denomina: «la intensificación de los placeres», planteamiento desarrollado con amplitud en el segundo volumen de su historia de la sexualidad publicada el mismo año de su muerte (*El uso de los placeres*).

La idea de apoyarse en una comunidad específica se hace para resistir a un peligro proveniente de otra comunidad. Esto suponía la creación de un paisaje cultural que debía ser entendido como una organización de espacio, tiempo, significado y comunicación, estableciendo su ineludible conexión con el dominio de la representación y del lenguaje.

Así, los barrios gais de Castro en San Francisco o el Village neoyorquino, ambos visitados por el filósofo francés en sus viajes a Estados Unidos, se convierten en espacios que él denomina «heterotópicos», precisamente por su alteridad dentro de las coordenadas físicas y cognitivas establecidas en relación con un lugar determinado, que podría ser por ejemplo la ciudad de Nueva York, sus parques y muelles marginales o los clubs de ambiente gay, como los concurren antros sadomasoquistas *The Mineshaft* o *The Anvil*, tan frecuentados por afamados nombres como el actor Rock Hudson, el fotógrafo Robert Mapplethorpe, el cineasta R.W. Fassbinder o el propio Foucault, todos, curiosamente, fueron víctimas del sida. Lo que define el sitio heterotópico es una diferencia que le marca situándolo con respecto al lugar considerado inicialmente. Sin alejarse mucho, el filósofo de Poitiers considera el lugar heterotópico fuera de todos los lugares (aunque sean localizables, como los espacios destinados al *cruising* en los parques o urinarios públicos) en el que prevalece el contenido contra-ideológico y la inversión del paradigma social dominante. Estos lugares tienen el poder de yuxtaponer en un solo sitio



La iconografía de la enfermedad se convirtió en un poderoso instrumento de política sexual que, en manos del activismo gay, transformó las relaciones sexuales en vínculos de poder, cuestiones adelantadas por Foucault en su primer volumen de la monumental *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (1976).

SERIE «RETRATOS EN TIEMPOS DE SIDA», Rosalind Solomon, Nueva York, 1987. Galería Julian Sander, Colonia

múltiples espacios, variados emplazamientos que son en sí mismos incompatibles; en ellos se reproduce la imagen «antisocial» del sujeto homosexual, aunque paradójicamente la representación de dicho ambiente constituya a su vez una dimensión existencial intersubjetiva, en el que la separación es la condición de posibilidad de una sociabilidad diferente.

El pensamiento estructuralista durante los años 60 y 70 de siglo XX tuvo un especial desempeño a nivel conceptual en reivindicar lo que Roland Barthes denominó la «muerte del autor», al que se sumarían adalides de la posmodernidad como Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Umberto Eco y, desde luego, Foucault; nos preguntamos en este sentido, ¿qué sucede con la «muerte del autor» cuando dicho trance abandona la metáfora?, ¿qué acontece a una metáfora cuando la fatídica realidad excede en sus significados y se transforma en una representación literal? La respuesta sería «nada y todo», apropiándonos de las palabras del crítico norteamericano J.D. Katz cuando escribe para el catálogo de la imprescindible exposición *Art AIDS America* celebrada en 2015 en el Tacoma Art Museum del estado de Washington. Una de las primeras y más contundentes respuestas, en este sentido, tuvo lugar en 1987 cuando se inicia el activismo conocido a través del colectivo neoyorquino ACT UP y su renombrado lema *Silence=Death* (Silencio=Muerte). A partir de entonces muchos artistas, poetas, cineastas, video-creadores, *performances*, etc., norteamericanos, y europeos, homosexuales o no, comenzaron a implicarse a través de sus obras y sus acciones con la

pandemia que había provocado la fatal aparición del VIH; un asunto de considerable proyección social y cultural que tuvo fructíferas consecuencias estéticas en el arte del fin y principio del milenio.

Bibliografía recomendada

- BORDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- ERIBON, Didier, *Michel Foucault*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- GUIVERT, Hervé, *Al amigo que no me salvó la vida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- KATZ, David Jonathan; HUSHKA, Rock (ed.), *Art AIDS America*, catálogo de la exposición, Tacoma, University of Washington Press / Tacoma Art Museum, 2015.
- KOSOFKY-SEDGWICK, Eve, *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, *Arte y sida en Nueva York. La Pasión gay de Delmas Howe*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017.
- SONTAG, Susan, *El SIDA y sus metáforas*, Barcelona, Mario Munich editores, 1989. 🌿

José Luis Plaza Chillón es Doctor en Historia del Arte.

Grupo de investigación: HUM-895. UNES. Universidad, Escuela y Sociedad. Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Granada



MICHEL FOUCAULT

(Poitiers, 1926-París, 1984) fue un filósofo, historiador, sociólogo y psicólogo francés. Su trabajo ha influido en importantes personalidades de las ciencias sociales y las humanidades

El legado de Michel Foucault

Por LUIS ROCA JUSMET

Foucault no quería dar respuestas, ni mucho menos recetas ideológicas. Quería dar la palabra a los enfermos y a los locos y cuestionar el poder institucional de médicos y psiquiatras

CUANDO ESTUDIABA EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA y Ciencias de la Educación, el curso 1981-82 tuve a un profesor muy brillante que me resultó muy estimulante. Era Miguel Morey y su asignatura era «Teorías del sujeto en el post-estructuralismo». Su clase era un diálogo con Gilles Deleuze, que me parecía sugerente, pero al que no acababa de coger el hilo, y con Michel Foucault, al que empecé a leer de manera sistemática. Sobre todo estuve trabajando a fondo el primer volumen (*La voluntad de saber*) de su *Historia de la sexualidad*, que acababa de publicarse traducido al español. Me pareció un ensayo muy renovador y original (en el buen sentido de la palabra). Leí también *La historia de la locura en la época clásica* y *El nacimiento de la locura*. Eran unos temas que siempre me habían interesado y el punto de vista de Foucault abría un horizonte crítico muy fecundo. Aunque me pareció que utilizaba una escritura demasiado barroca. Pero me pareció muy riguroso por su parte el que evitara que sus trabajos se pusieran al servicio de modas como «la antipsiquiatría» o «la antimedicina». Foucault no quería dar respuestas, ni mucho menos recetas ideológicas. Quería dar la palabra a los enfermos y a los locos y cuestionar el poder institucional de médicos y psiquiatras. También me impresionó la lectura de *Vigilar y castigar* y su compromiso de dar la palabra a los presos comunes. Recordaba cómo, cuatro años antes, los presos comunes de la Modelo de Barcelona, coordinados en la C.O.P.E.L. (Presos en lucha) con el resto de España, habían iniciado un motín que dio mucho que hablar.

Su método genealógico, entendido como un buscar desde el presente unos precedentes en el pasado que nos permita entenderlo mejor. No contra la historia, que intenta reconstruir el pasado, pero tampoco como ella. Aceptando que buscamos un hilo conductor en una línea determinada. Menos me

interesaba su teorización sobre la arqueología del saber (y *Las palabras y las cosas*). Lo cierto es que Foucault me había dejado una marca en mi manera de pensar.

Pasaron unos veinte años hasta que mis lecturas de Pierre Hadot me llevaron de nuevo, de manera inesperada, a Michel Foucault. Mi descubrimiento de Hadot tenía que ver con su visión de la filosofía como forma de vida y como ejercicio espiritual de transformación de sí. Es decir, a la filosofía como cuidado de uno mismo y de los otros, y también a la recuperación del estoicismo. ¿Qué tenía esto que ver con Foucault? Parecía que nada, ya que las trayectorias biofilosóficas de Hadot y de Foucault, aunque fueran de la misma generación, no tenían absolutamente nada que ver. Pero Foucault era un espíritu libre, no estaba subordinado a su imagen ni a las demandas de sus seguidores. De esta manera había dado un giro muy importante a sus planteamientos, por mucho que hubiera, como insiste en decir, un hilo conductor en sus investigaciones. Hilo conductor que, según dice el propio Foucault, que no tiene que ver con el poder sino con la relación entre sujeto y verdad. Hay que leer las últimas entrevistas para ver esta coherencia.

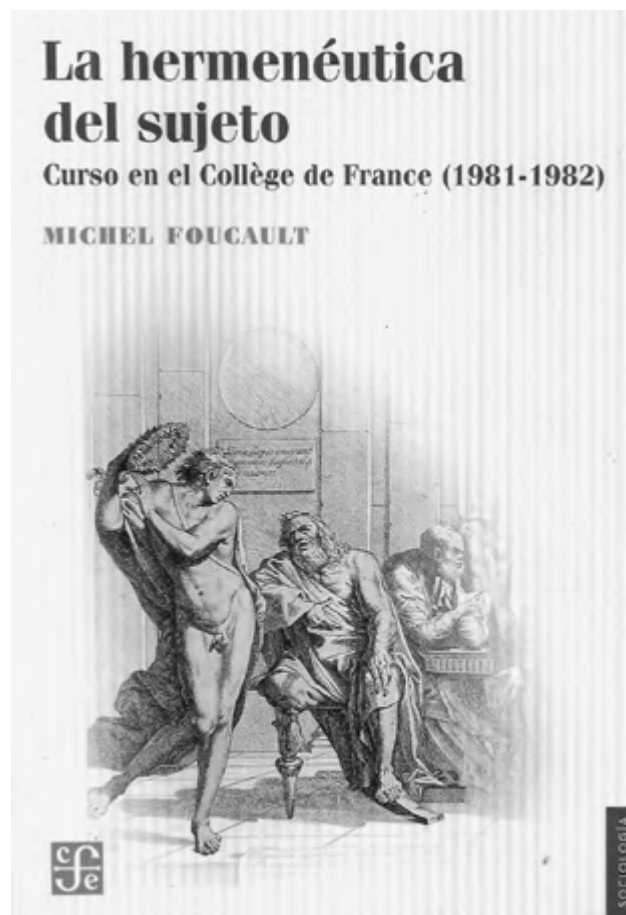
La cuestión es que, en junio de 1984, Foucault había muerto de SIDA. Poco antes de morir había publicado el segundo y el tercer volumen de su «Historia de la sexualidad»: *El uso de los placeres* y *La inquietud de sí*. Eran libros que yo no había leído. Es en estos textos donde se comprueba el encuentro con Pierre Hadot.

Pero lo realmente importante para mí fue la publicación póstuma de las transcripciones de los cursos que dio Michel Foucault en el Collège de France entre 1970-71 a 1983-84, el mismo año de su inesperada muerte a los 57 años. Estos cursos son un ejemplo de libertad y a la vez rigor en la investigación. Dos de ellos me parecen imprescindibles. Uno es el que dio en el curso 1977-78, «Seguridad, territorio, población» y otro el curso 1981-82, «La hermenéutica del sujeto».

El primero es clave para entender la lógica del Estado moderno en las sociedades liberales, que pasan de la lógica del poder disciplinario (este que tanto había estudiado en sus estudios de microfísica del poder) al poder de la sociedad del control.

La hermenéutica del sujeto ha sido para mí un libro totalmente inspirador en mis investigaciones sobre lo que significa hoy construirse como sujeto ético. Y muy importantes también las críticas de Pierre Hadot a la manera como Michel Foucault quiere recuperar las propuestas éticas de las escuelas alejandrinas y romanas. Desgraciadamente la muerte de Foucault no le permitió conversar con Hadot sobre sus apreciaciones, por otra parte, muy respetuosas. A raíz de ello escribí mi libro *Ejercicios espirituales para materialistas. El diálogo (im) posible entre Pierre Hadot y Michel Foucault*. Finalmente publiqué el año pasado *Manifiesto para una vida verdadera*, con una buena dosis de mis lecturas de Foucault. Todo mi agradecimiento hacia él: me ha permitido

PARA MÍ MICHEL FOUCAULT
FUE REALMENTE UNA CAJA
DE HERRAMIENTAS, COMO ÉL
PRETENDIÓ SER. Y LO FUE PARA
OTROS MUCHOS. EL MEJOR
EJEMPLO, LAS INVESTIGACIONES
DEL SOCIÓLOGO INGLÉS
NIKOLAS ROSE. O MUCHO
MÁS CERCANO, EL FILÓSOFO
ESPAÑOL FRANCISCO
VÁZQUEZ GARCÍA



LA HERMENÉUTICA DEL SUJETO, libro que recoge el contenido del curso impartido por Foucault en 1982 en el Collège de France

abrir los horizontes de mi pensar. Todo esto supone que para mí Michel Foucault fue realmente una caja de herramientas, como él pretendió ser. Y lo fue para otros muchos. El mejor ejemplo, que yo conozca, son las investigaciones del sociólogo inglés Nikolas Rose. O mucho más cercano, el filósofo español Francisco Vázquez García. Lo que nos aporta Foucault es un trabajo en curso, en el que cada cual coge lo que le interesa.

Los peores obstáculos para apreciar este rico legado de Foucault me parece que son bastantes. Diré cuatro. En primer lugar, el convertirlo en un objeto académico que lo desmenuza hasta hacer de él un cadáver. En segundo, hacer de él un ideólogo del LGTB. Foucault siempre problematizó las identidades, sean binarias o trans. También los antifoucaultianos se han alimentado de los tópicos y malentendidos y la mayoría ni siquiera han hecho una lectura seria de sus textos. Dejo de lado la sordidez de las acusaciones de los que quieren ganar prestigio a cambio de acusaciones de las que no puede defenderse. Finalmente, el mal que le hacen los «foucaultianos» que quieren construir una escolástica en torno a su obra.

Celebremos con alegría no la muerte de Foucault sino la herencia que nos ha dejado que, como todas, hay que saber administrar y transformar en algo diferente. 🌱

Foucault y el discurso del poder

Por PEDRO ROJAS PEDREGOSA

EN MAYO DE 1969 SE PRODUJO LO QUE VINO A denominarse como el despertar francés, con una serie de protestas estudiantiles contrarias a la sociedad de consumo, el capitalismo, el imperialismo, el autoritarismo, y en general a un hartazgo generalizado de los jóvenes, de la época, ante un escenario global nada alentador. A todos ellos, se unieron obreros industriales, organizaciones sindicales, y el propio Partido Comunista francés, entidades estas, que aprovecharon el tirón de los jóvenes para conseguir una de las mayores revueltas estudiantiles de todos los tiempos, así como la mayor huelga general de la historia de Francia y, como algunos analistas indicaron, de Europa occidental.

Todo ello, llevó al pensador y filósofo francés Michel Foucault, nacido en Poitiers (Francia) en 1926, a una serie de estudios relacionados con el poder, desde una perspectiva personal, al igual que lo hicieron otros intelectuales de la época como Popper, dejando un legado de obras filosóficas, tales como: *Historia de la locura en la época clásica*; *El nacimiento de la clínica*; *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*; *Historia de la sexualidad*; *Las palabras y las cosas*; *La arqueología del saber*, entre otras.

Ahora, que pronto se cumplirán 100 años del aniversario de su nacimiento, nos encontramos con un paralelismo parecido a los de esos años de revueltas. Se ha dicho siempre que la sociedad que no conoce su historia está condenada a repetirla, y muy posiblemente así sea. Como indicó en su momento el polifacético Nietzsche, el eterno retorno, una continua destrucción y construcción cíclica de la vida, en la que cada acto, instante y acontecimiento se repetían de manera interminable y eterna. Y es que el poder tiene esa capacidad de fuerza para lograr dominar y poseer algo concreto, entre ello, la voluntad de las masas, así como el mando supremo de la autoridad, y de aquello a lo que llaman verdad,

que no deja de ser una simple quimera dependiendo de quien la cuente.

Y son esas verdades o historias de las ideas las que expuestas desde un punto de vista científico y filosófico sirven de excusa, a ese poder, para que sean sacadas de su contexto y se difundan como discursos políticos y no académicos, como ocurrió con el virus del Covid-19, e incluso conflictos como el de Ucrania o Palestina. Muestran, estos ejemplos, cómo un problema puede ser sacado de sus límites y ocupar otros planos, como son el discurso político del poder.

Siguiendo con este argumentario sobre el poder, el autor del que estamos hablando sugiere que la historia se usa como una herramienta de control. No es solo una narración del pasado, sino un medio para imponer ciertas normas y comportamientos que refuerzan el poder existente. Esa función histórica es la de fascinar y terrorizar, utilizando la historia para generar asombro y miedo, provocando respeto o incluso sumisión. También, para inmovilizar, el poder puede congelar la acción de los individuos, imponiendo un sentido de inevitabilidad o resignación hacia el orden establecido.

El poder usa la historia para justificar su existencia y perpetuarse, legitimando las jerarquías sociales y políticas. Al narrar el pasado, el poder encuentra fundamentos para su propio mantenimiento. La historia, al igual que otros rituales sociales como los funerales, consagraciones o relatos legendarios, refuerza e intensifica el poder al dotarlo de una dimensión simbólica y emocional. Es a través de estos rituales y relatos que el poder se revitaliza y gana fuerza.

Pero, ¿qué es el poder realmente? La palabra poder proviene del latín —*potere*— que significa —*ser capaz*— o —*tener la capacidad de*— viene a ser una de las más empleadas en diferentes escenarios de la sociedad (político, militar, científico, etc.). Este término está relacionado con la idea de fuerza, capacidad o autoridad. También, su significado ha ido cambiando, pudiendo tener diferentes significados dependiendo del contexto en el que se use. En términos generales, se refiere a la capacidad o habilidad que puede tener una persona o grupo para controlar, influir o dirigir a otros, así como para tomar decisiones y hacer que sean cumplidas.

Por otro lado, y metiéndonos en un contexto político, hace referencia a la autoridad que tienen los gobiernos para gobernar y tomar decisiones. A nivel personal, el poder, puede relacionarse con la influencia que alguien tiene sobre su entorno o sobre las personas que están a su alrededor.

FOUCAULT SUGIERE QUE LA HISTORIA SE USA COMO UNA HERRAMIENTA DE CONTROL. NO ES SOLO UNA NARRACIÓN DEL PASADO, SINO UN MEDIO PARA IMPONER CIERTAS NORMAS Y COMPORTAMIENTOS QUE REFUEZAN EL PODER EXISTENTE

La idea de la microfísica del poder, de Foucault, se centra en cómo el poder no se ejerce únicamente desde las instituciones o estructuras grandes, sino que se manifiesta en las relaciones cotidianas y en los pequeños detalles de la vida social. Este concepto puede aplicarse a la situación en España, y en el mundo actual, de varias maneras. Por un lado, en nuestro país, por poner un ejemplo, se puede observar cómo las dinámicas de poder se manifiestan en la vida cotidiana a través de la vigilancia social, la regulación de comportamientos y la normalización de ciertas prácticas. Esto se puede ver en el contexto de la crisis sanitaria por la COVID-19, donde las medidas de control y vigilancia se implementaron a nivel local y personal, afectando la vida diaria de los ciudadanos.

En cuanto a nivel global, la microfísica del poder, también se refleja en cómo las tecnologías de la información y la comunicación han transformado las relaciones de poder. Las redes sociales, por ejemplo, permiten tanto la difusión de información como la vigilancia y el control social, lo que genera nuevas formas de poder que son más sutiles, pero igualmente efectivas.

En resumen, la relación argumental que se puede establecer entre la microfísica del poder de Foucault y la situación actual en España, y en el mundo, radica en la comprensión de que el poder se ejerce en múltiples niveles y contextos, afectando nuestras interacciones diarias y la forma en que nos relacionamos con las instituciones y entre nosotros mismos. Esto invita a una reflexión crítica sobre cómo se manifiestan estas dinámicas de poder en nuestras sociedades contemporáneas, para lo que podemos indicar que, por un lado, reflejando las complejidades de las interacciones sociales, políticas y económicas, siendo las más evidentes las que a continuación se indican:

- **Desigualdad económica.** La concentración de la riqueza en manos de unos pocos genera disparidades significativas en el acceso a recursos, educación y oportunidades laborales. Esto perpetúa un ciclo de privilegio y exclusión.

- **Influencia política.** Los grupos de poder, como corporaciones y lobbies, pueden ejercer una influencia desproporcionada en la formulación de políticas, lo que a menudo resulta en decisiones que favorecen sus intereses en detrimento del bienestar general.

- **Medios de comunicación.** La propiedad y el control de los medios de comunicación por parte de unos pocos actores pueden moldear la opinión pública y

limitar la diversidad de voces y perspectivas en el debate social.

- **Identities y representación.** Las dinámicas de poder también se manifiestan en la forma en que se representan diferentes identidades (raza, género, orientación sexual) en la sociedad. La lucha por la equidad y la inclusión es un aspecto crucial en la búsqueda de un equilibrio de poder más justo.

- **Tecnología y vigilancia.** La tecnología ha transformado las dinámicas de poder permitiendo a las empresas y gobiernos recopilar y analizar grandes cantidades de datos sobre individuos, lo que plantea preocupaciones sobre la privacidad y el control social.

- **Activismo y movimientos sociales.** A pesar de las desigualdades, también hay un aumento en la organización y movilización de grupos que buscan desafiar estas dinámicas de poder, promoviendo cambios sociales y políticos a través de movimientos como el feminismo, el ambientalismo y los derechos civiles.

En resumen, las dinámicas de poder son complejas y multifacéticas, y su análisis es fundamental para entender los desafíos y oportunidades que enfrentamos en la construcción de sociedades más justas y equitativas. La microfísica del poder de Foucault desafía la idea de que el poder es algo centralizado, limitado solo al gobierno o a las leyes. En lugar de eso, muestra que el poder está presente en todos los aspectos de la vida cotidiana, y se ejerce de manera invisible, pero constante, a través de normas, discursos, prácticas sociales e instituciones. Además, las personas no son simples víctimas del poder, sino que también participan en su reproducción y, al mismo tiempo, encuentran formas de resistir.

Foucault, nos invita a reflexionar sobre cómo estamos inmersos en redes de poder en nuestras propias vidas y a preguntarnos de qué manera estas dinámicas influyen en la forma en que nos comportamos, pensamos y nos relacionamos con los demás. Por lo tanto, para el autor, la historia se convierte en el discurso del poder, el lenguaje de las obligaciones a través del cual el poder somete; es el medio por el cual el poder logra fascinar, aterrorizar y paralizar. Al sujetar e inmovilizar, el poder se convierte en el fundamento y la garantía del orden. Así, la historia actúa como el discurso que revitaliza estas dos funciones que aseguran el orden, aumentando su intensidad y eficacia. La historia, al igual que los rituales, los funerales, las consagraciones y los relatos legendarios, funciona como un amplificador del poder. 🌱

LA MICROFÍSICA DEL PODER
DE FOUCAULT DESAFÍA LA
IDEA DE QUE EL PODER
ES ALGO CENTRALIZADO,
LIMITADO SOLO AL
GOBIERNO O A LAS LEYES. EN
LUGAR DE ESO, MUESTRA QUE
EL PODER ESTÁ PRESENTE EN
TODOS LOS ASPECTOS DE LA
VIDA COTIDIANA

Foucault y su romance con la muerte

Por VICENTE ALMENARA MARTÍNEZ

CUANDO UNO LLEGABA A LA UNIVERSIDAD EN MADRID, ANTES de la muerte de Franco, entre los primeros encuentros, si le interesaba la política y el pensamiento de aquel entonces, estaba el de Michel Foucault. Por supuesto, sus libros se vendían y se encontraban sin mucha dificultad. Y, claro, como uno idealizaba tantas cosas, también a este filósofo francés que quería cumplir el mandato del más grande de sus modelos, Friedrich Nietzsche, «llegar a ser lo que uno es», aunque no se supiera bien lo que eso significara. Pero entonces, cuando no entendíamos algo, no lo achacábamos al autor que leíamos, sino a nuestras limitaciones. Si un texto era difícil es que debía ser muy profundo, pensábamos los jóvenes de aquellos años que dábamos los primeros pasos hacia la democracia española. Foucault había aprendido, como pone de manifiesto uno de sus biógrafos, James Miller, que un laberinto lingüístico podía mantener «cautivo» al lector, «cautivarle», vamos. Por cierto, junto a Foucault también conocíamos a Louis Althusser, que padecía de recurrentes estados maniaco-depresivos y estranguló a su mujer en 1981, por lo que fue definitivamente al psiquiátrico. Este profesor fue el que reclutó a Foucault para el Partido Comunista Francés. Pero nuestro filósofo solo estuvo tres años, los suficientes para permitirle aprender la flexibilidad de la verdad. Y es que Foucault estaba en permanente rebelión contra el espíritu burgués de su familia. Su padre fue un eminente cirujano y él empezó a publicar pronto. Cuando escribió *Enfermedad mental y personalidad* (1954) ya le advertimos sus primeras confusiones, en este caso entre sus planteamientos heideggerianos y los marxistas.

Para no perdernos demasiado con Foucault, lo primero que hay que establecer es que puso en duda el concepto mismo de verdad e insinuó que sus propios estudios históricos eran, en cierto sentido, obras de ficción. A partir de ahí, le vamos a entender mejor.

Una de sus principales señas de identidad, es que se oponía, según él mismo, a las instituciones que podrían sofocar un

espíritu libre y ahogar «el derecho a ser diferente». Bueno, hasta ahí, de acuerdo. En *Locura y Civilización*, publicada en 1961, sostenía que la percepción de la insania había cambiado dramáticamente desde finales del siglo XV, porque en la Edad Media, el loco se movía con libertad e incluso se le respetaba, pero en nuestra época se le confinaba en asilos y se le trataba como a un enfermo, y esto era una «equivocada filantropía», en su opinión, y una forma nueva de control social. Entonces manifestaba su encuentro con la atormentada visión de Goya, las fantasías eróticas de Sade y las prácticas de Artaud. Ahorro decirles los resultados de pensar y obrar así, cuando años después estas ideas se llevaron a la práctica por los llamados antipsiquiatras, los más conocidos Laing, Cooper y Szasz. El experimento costó vidas, mucho sufrimiento y la marcha atrás, que también cuesta. Añadamos que en esta obra, los profesores que la evaluaron, porque era su tesis, coincidieron en que su argumento central y su intrincada redacción eran desconcertantes y perturbadoras. Para el autor, la locura era una invención, un producto de las relaciones sociales y no una realidad biológica. Goulier, ante su defensa oral, manifestó sus reservas y dijo que Foucault piensa «en alegorías». En muchos otros textos también parece desdeñar los hechos. El filósofo Gilles Deleuze dice que Foucault utilizaba el estudio de la historia «como un medio para no enloquecer».

En 1966, *Las palabras y las cosas*, la segunda obra principal de Foucault, fue un *best-seller* en Francia. Adquirió fama su última frase acerca de que el hombre va a desaparecer muy pronto «como un rostro que se ha dibujado en la arena al borde del mar». Ya ven, y aquí seguimos. Pero es después de mayo de 1968, cuando Foucault se dispara y en 1970 hasta lo eligen miembro del Collège de Francia, la institución de investigación y enseñanza más prestigiosa del país. Esta última obra ha sido tachada de falta de elaboración y confusa. Al reconocido psicólogo Jean Piaget le parecían tramposos sus análisis, «propone un estructuralismo sin estructuras». Otros consideraban el libro muy próximo al *Mein Kampf* de Hitler.

PUSO EN DUDA EL CONCEPTO MISMO DE VERDAD E INSINUÓ QUE SUS PROPIOS ESTUDIOS HISTÓRICOS ERAN, EN CIERTO SENTIDO, OBRAS DE FICCIÓN

Nuestro autor trabaja la idea del poder como, otra vez, Nietzsche, que lo entendía como un torrente de energía que fluye en cada organismo viviente. En *Vigilar y Castigar*, quizás la más influyente de sus obras, publicada en 1975, aplica su noción del poder para relatar el auge de la prisión moderna. El esfuerzo por introducir «más bondad, más respeto y más humanidad» en el sistema carcelario era una trampa, se trataba de coerción discreta e indolora típica del mundo moderno en general. O sea, que si al enfermo mental se le niegan sus derechos, malo, y si se le reconocen y se le trata con la humanidad exigible, peor todavía.

En *Historia de la sexualidad*, obra inconclusa y cuyo primer volumen fue publicado en 1976, rechaza la noción de que la cultura moderna es sexualmente represora y la reemplaza por una noción aún más inquietante, el placer del ejercicio del poder, extraído de unos cuerpos dóciles. Foucault no deja salida.

Conviene indicar que entre sus mentores figuraba el marxista leninista ya citado Althusser, Jacques Lacan, gnóstico freudiano; Roland Barthes, semiólogo y estructuralista, y Jacques Derrida anti filósofo y enemigo de la metafísica. Foucault, como han puesto de manifiesto quienes lo han estudiado fue, digámoslo ya, un sofista que embrujó a su público con una retórica engañosa, pero él disfrutaba del ocultamiento y le fascinaba usar máscaras en su propio teatro de las ideas, «no me pregunten quien soy ni me pidan que siempre sea el mismo». En mi opinión, esto se parece demasiado a las juergas de La Máscara de la Muerte Roja de Edgar Allan Poe.

El poder, su homosexualidad, la cárcel... y la muerte, otra de sus principales obsesiones. Como muchos de ustedes saben, puede que Foucault muriera de sida, es lo más probable, dadas sus prácticas de riesgo en Francia y, sobre todo, en San Francisco, por su afición personal al S/M, o el «cuero», el sadomasoquismo. Desde su primera visita a la Bay Area, en 1975, le había entusiasmado la comunidad gay —iba a la universidad de California, en Berkeley—, pero sus colegas le llevaron a San Francisco, a la calle Castro y a la zona próxima a la calle Folsom, de clubs y casas de baños de muchos gustos sexuales de distintas subculturas gays. Allí estaba en 1979, 1980 y en la primavera de 1983.

Escribió que la homosexualidad «no es una forma de deseo sino algo deseable. Por lo tanto, debemos insistir en llegar a ser homosexuales». Impecable razonamiento. Aunque durante mucho tiempo se negó a presentarse como un gay, como ha recordado Jean Le Bitoux. Llegó a escribir que «si



En *Vigilar y castigar* aplica su noción del poder para relatar el auge de la prisión moderna

el sexo con un niño me da placer, ¿por qué renunciar a este placer?». Conteste el amable lector.

En relación a lo dicho, no están enteramente claras las circunstancias de su muerte, parece que la familia exigió que se suprimiera la causa del fallecimiento. Edmund White, ensayista norteamericano, escribió que Foucault «era un hombre que se sentía atraído política y sexualmente por las formas más totalitarias del poder».

También resulta relevante que desde sus años jóvenes tuviera fijación con Jean-Paul Sartre, el filósofo francés por excelencia desde la liberación del país de la ocupación nazi. El deseo de Foucault era destruir la hegemonía intelectual del padre del existencialismo.

En cuanto a la peripecia política de Foucault, más allá de su rauda paso por el PCF, se declaró trotskista cuando viajó a París desde Túnez

—donde impartió clases—, y coqueteó con la extrema izquierda maoísta suscribiendo postulados muy próximos al terrorismo. Ya en *Vigilar y Castigar* condenó el humanismo y justificó implícitamente la violencia popular, el odio y la agresión. André Glucksmann, también filósofo, aún recuerda aquella ultraizquierda francesa y su juego asesino de póker. Este autor empezó a advertir sobre los vínculos entre el terrorismo maoísta y el terrorismo de estado de Stalin y Hitler. Foucault guardó silencio sobre la violencia festiva de la «justicia popular» y después de 1975 empezó a hablar del «fascismo en cada uno de nosotros». También elogió las drogas y las experiencias límites que para el tenían un profundo alcance filosófico.

Quizá lo más extravagante de la errática aventura vital e ideológica de Foucault fue la seducción que le ejerció la revolución iraní del ayatolá Jomeini de 1979. En una entrevista de 1982 declaró que «si queremos crear una nueva forma de vida entonces no es pertinente la cuestión de los derechos humanos». Aunque, también hay que decir que entre 1980 y 1984, se pronunció contra las violaciones de derechos humanos en Vietnam y Polonia. Una más de sus contradicciones.

Naturalmente, a aquel españolito que conoció a Foucault en los setenta le agradaron mucho las obras de aquel catedrático crítico de las instituciones sociales. Pero pasaron los años y su obra fue perdiendo gran parte de su glamour sesentayochista, aunque todavía haya quienes sigan seducidos por su romance con la muerte. Él mismo declaraba, ya al final de sus días, «el derecho de todo el mundo a matarse». Eso sí, dio ejemplo. 🌿



Sobre la banalidad de la muerte

Por ANTONIO SÁNCHEZ MILLÁN

Diálogo Filosófico en Málaga 2.2 | 27 de noviembre de 2023, Ateneo de Málaga, 18:30 horas

No es en modo alguno común que un hombre, en el instante de enfrentarse con la muerte, y, además, en el patíbulo, tan solo sea capaz de pensar en las frases oídas en los entierros y funerales a los que en el curso de su vida asistió, y que estas «palabras aladas» pudieran velar totalmente la perspectiva de su propia muerte. En realidad, una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana.

HANNAH ARENDT, *Eichmann en Jerusalén*

UNA VEZ MÁS, ESTÁBAMOS REUNIDOS EN EL ATENEO de Málaga para dialogar juntos. A través de una investigación conjunta, ahondamos en el problema o cuestión que nos preocupa o interesa, en un proceso que evoluciona y hay que estar atentos para poder seguir sus movimientos. Pero es necesario que nos escuchemos, que guardemos nuestro turno de palabra, que nuestras intervenciones sean breves, que hayamos pensado de antemano lo que vamos a decir y por qué y de qué manera puede contribuir a la indagación misma; por esto conviene sopesar cada uno para sus adentros lo que va a decir, no repetir lo ya dicho, actualizar nuestra intervención según el transcurso de la discusión y dejar que el moderador pueda entablar pequeños diálogos con la persona que acaba de hablar, para incidir, para aclarar, para mirar de otra manera y ser capaces de pensar juntos lo impensado. En aquella ocasión, *sobre la muerte, si acaso nuestra sociedad tiende a banalizar la muerte.*

Antes de abordar la cuestión, se le dedicó unos minutos a la toma de conciencia de la distinción entre *esencia* y *apariencia*. Muy antigua, muy griega, muy humana. Los *presocráticos* sacaron a la luz este problema típico del vivir en este mundo. Y, en la otra punta de nuestra historia, los autores incluidos en la llamada *Escuela de la sospecha* vislumbraron cómo bajo la apariencia de unos valores dominantes rige una actitud afirmadora o negadora de la vida (Nietzsche); cómo la infraestructura material de la sociedad determina nuestra conciencia moral, política o religiosa (Marx); cómo nos

constituye, en un alto grado, la parte inconsciente de nuestra mente (Freud). Pues bien, vamos a mirarlo en nuestras vidas, según nuestra propia experiencia: *¿cuándo algo que se me había mostrado de un modo, luego resultó ser de otro modo, en el fondo?* Y los participantes fueron ofreciendo un amplio repertorio de apariencias, cosas que parecían ser y no eran, tras una segunda mirada más consciente y reflexiva: si aquel presumía de su saber, es que no era tan sabio; nuestro Estado no es del bienestar, sino de los intereses económicos dominantes; un profesor que sabía mucho de su materia pero nada del trato con las personas; una persona que pretende ayudar a otros, pero sólo quiere ser reconocido; en esta sociedad muchas cosas están al servicio del espectáculo; al principio, pensaba que no podía con unos ejercicios, pero sí que podía realizarlos; no te fíes tanto de lo que alguien dice, mira su lenguaje no verbal; cuidémonos de los falsos librepensadores; y de las relaciones interesadas; de los que parecen afables y son unos tiranos con su familia; una vez hicimos un viaje en furgoneta, se averió y pudo verse de qué estaba hecho cada uno; cuidémonos también de la hipocresía en el ámbito del humanismo o la religión; conviene que miremos lo que hace de hecho y no lo que dice que debe hacerse; también nos conviene mirar más allá de lo físico o material; y más allá de las modas, incluidas las modas que se visten de espiritualidad; y quizás, alguien puede hacer algo por un motivo muy distinto a lo que parecía, esperemos un poco y juzguemos después; las fotografías pueden ser muy bonitas, pero miremos lo que hay de verdad o de realidad en ellas; y mirad, que no tiene un *porsche*, sino que lo que tiene son deudas; en la construcción europea, ¿no hay mucho de apariencia, si se continúa abordando la migración de la misma manera que hasta ahora? Por último, fijaos que todos los pre-judicios son, en sí mismos, apariencias.

Seguimos con este relato de aquel día... Conocerán ustedes la cuestión de *la banalidad del mal*, propuesto y desarrollado por Hannah Arendt, a raíz de su análisis del caso Eichmann: exterminaba a personas judías pero, desde su propia visión, él sólo cumplía órdenes, cumplía con su trabajo y únicamente quería hacerlo lo mejor posible. Algo muy grave está ocurriendo en una conciencia cuando solamente es capaz de ver esa parte, y no todo el daño que está causando. ¿Pasará lo mismo con la muerte? De tan habitual y frecuente, ¿no nos estaremos volviendo insensibles? Son tantas las muertes que presenciamos en los noticiarios, tantas las guerras, tan implacable la lógica de la guerra, las escenas cinematográficas tan explícitas de violencia y tantas veces justificada en los filmes, en los videojuegos... que lo acabamos desvinculado de los valores, se devalúa y decae su realidad. O, al menos,

esa sensación tenemos muchas veces. ¿A qué puede deberse? Nuestros participantes, ellos y ellas, despliegan algunas hipótesis. En realidad, *es la vida la que ha perdido valor*, y por eso se produce la devaluación de la muerte. Aunque, se suscitan algunas dudas al respecto: quizás valoremos más la vida en estos tiempos; quizás siempre se ha banalizado la muerte, sólo que ahora tenemos más información de lo que sucede, simultáneamente, en todo el planeta. Y, desde estas dudas, se deslizó la segunda hipótesis: la sensación de que la muerte se ha desvalorizado se debe a que disponemos de más información y *tantos casos de muertes llegan a saturarnos*. Finalmente, una tercera hipótesis implicaba el interés de ciertos poderes establecidos para que la gente se mate entre sí; es duro, y es triste decirlo, pero *la muerte es rentable, se ha convertido en un negocio*; y para eso, previamente, hay que volverla algo banal.



FUNERAL en un cementerio en Lviv, Ucrania. (Foto: Yuriy Dyachyshyn/AFP vía Getty Images)

La sensación de que la muerte se ha desvalorizado se debe a que disponemos de más información y tantos casos de muertes llegan a saturarnos

En este momento, el animador del encuentro quiso darle un giro al diálogo, quizás por ver el asunto desde otro ángulo: estamos hablando de la muerte de otros... pero, ¿qué

hay de mi propia muerte? *¿Banalizamos nuestra propia muerte?* De algún modo, ¿huyo de la muerte, de este hecho al que me veo abocado? Si olvido o quiero olvidar, u otros están interesados en que olvide mi propia muerte, ¿extrañaría la tendencia a banalizar la muerte? Hoy en día abundan las maneras de procurar evadirse del hecho de que voy a morir.

Esto, a pesar de que yo sea básicamente un ser consciente de su propia muerte (Heidegger). No pienses en ella, no la sientas, disfruta, diviértete, vive el momento... ¡y cuánto hay montado sobre esto! Y sin embargo, precisamente, *la conciencia de la muerte es lo que da un sentido humano a la vida*. No le dio tiempo al grupo a desarrollar más esta línea de investigación, pero tú puedes pensarlo: ¿cuántas son las variadas maneras en que hoy tratamos de quitar el foco de nuestra propia muerte? A pesar de que podría decirse: *dime cómo vives tu muerte y te diré cómo vives tu vida*.

Será cierto, es posible que la muerte, en estos tiempos, tienda a banalizarse para convertirla en un negocio y poder hacer negocio con ella. Las guerras, las armas, la violencia, la búsqueda del poder a cualquier precio, la polarización que todo lo justifica... A todo esto, añadamos la mercadotecnia en torno a la evasión, la sustitución o la inconsciencia de la muerte, convertida en una transacción comercial de este mundo. Una forma de infierno. Tan cercano, y quizás tan cierto como el hecho de que devaluar la muerte conduce a devaluar la vida. *Vale.* ☹️

Antonio Sánchez Millán es Filósofo Práctico
Blog: *Palestra de filosofía*



PUERTA DE BRANDEBURGO

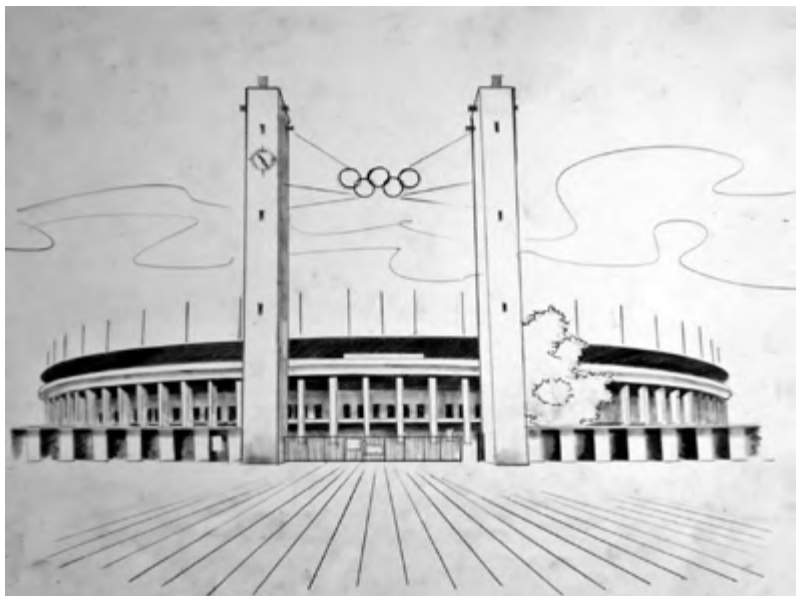
EN BERLÍN NO HUBO MURO

Por JOSÉ LUIS CASADO MORENO

BIG 25 BERLIN

EN LA PRIMAVERA DE 2011 UN GRUPO DE CORREDORES malagueños entre los que me encontraba, hacía un año que había completado con la maratón de Londres la 3ª etapa del programa «Cinco maratones, Cinco continentes» consistente en correr una maratón anual en cada uno de los cinco continentes con fines solidarios en favor de la ONG *Save the Children*. En todos los corredores se palpaba la impaciencia porque llegase ya la próxima etapa, una maratón en Estados Unidos, para la que faltaban aún seis meses.

ESTADIO OLÍMPICO DE BERLÍN
(Dibujo de Agustín Casado)



Para calmar esa impaciencia, el grupo decide ir a correr a Berlín la *BIG 25 Berlin*, carrera de 25 km por las zonas urbanas de la capital de Alemania. Aunque en esa distancia no se alcanza ni el **muro virtual** de una maratón (kms 30 a 35), a mí me cogía sin la preparación física adecuada y, aun así, decido apuntarme. Me apetecía mucho volver a Berlín. Guardaba un estupendo recuerdo de mi visita de una semana hacía 30 años, en 1980, para asistir al curso *Digital Telephony* impartido por la *George Washington University* en el Centro de Congresos de Berlín, cuando el **muro, físico**, no virtual, que, más que dividir la ciudad en dos partes, aislaba la occidental, aún no había sido derribado.

Además, el nuevo viaje deportivo/turístico a Berlín me depararía una emoción especial como practicante de atletismo: el final de la carrera de 25 km en el remodelado estadio olímpico, en la pista en que *Jesse Owen* consiguió los oros en las pruebas de velocidad de los Juegos Olímpicos de 1936, estando *Adolf Hitler* en el poder y en la tribuna de estadio, y también la de los estratosféricos 9,58 segundos en 100 metros de *Usain Bolt* en el Campeonato Mundial de Atletismo de 2009.

CHECKPOINT CHARLIE

El Berlín que me encontré en la visita de 2011 era una ciudad hermosa, dinámica y limpia que había integrado y

urbanizado su parte oriental, derribando el muro que la tuvo dividida en dos durante 28 años, de 1961 a 1989.

La capital conserva restos del muro en los que se han pintado símbolos e imágenes de estilo grafiti relacionados con los años de división. Por ejemplo, del beso en la boca que se dieron el líder soviético *Leonid Brézhnev* y el presidente de la República Democrática Alemana (RDA) con motivo del 30º aniversario de la constitución de ésta. O un dibujo de la célebre foto de la fuga del centinela de la RDA saltando alambres de espino con el fúsil al hombro después de desertar de su puesto de guardia en la garita de vigilancia.

Y junto al emblemático *Checkpoint Charlie*, el más importante paso fronterizo de aquel Berlín dividido, se ha construido el Museo del Muro.

Por el punto de control *Charlie* había cruzado yo al Berlín Este en mi visita de 1980. El uso de ese paso fronterizo durante los años de la separación estuvo reservado inicialmente para militares, funcionarios de la RDA y diplomáticos de la República Federal Alemana, pero en 1980 las frecuentes fugas de alemanes del este, muchas con consecuencias mortales, que habían propiciado la construcción del muro, ya no ocurrían y se

LA CAPITAL CONSERVA
RESTOS DEL MURO
EN LOS QUE SE HAN
PINTADO SÍMBOLOS
E IMÁGENES DE
ESTILO GRAFITI
RELACIONADOS CON
LOS AÑOS DE DIVISIÓN



EXPEDICIONARIOS
MALAGUEÑOS delante de
restos del muro de Berlín

había ampliado su uso para visitas turísticas a extranjeros. Una de ellas fue la mía.

El control a que fui sometido cuando pasé por el *Checkpoint Charlie* me impresionó un poco, la verdad, a pesar de estar advertido. Cacheo, registro minucioso de mi bolsa de mano, declaración al céntimo del dinero que llevaba y, lo más intimidante, el minuto largo, o, al menos, a mí así me lo pareció, del policía mirando alternativamente la foto de mi pasaporte y a mi cara. El control fue igual en la salida, con el añadido para algunos a mí no me tocó de demostrar que no habían comprado nada en Berlín Este con moneda distinta al marco RDA. Tenía que cuadrar el dinero declarado a la entrada con el que se llevaba en la salida, más el importe de moneda cambiado en oficinas oficiales y el de las compras en marcos RDA justificado con los correspondientes *tickets*. Comprar con moneda que no fuese la de la RDA o cambiar divisas en oficinas no oficiales estaba severamente castigado.

Sin ser mi intención pontificar sobre la situación económico social de la RDA con solamente una visita de varias horas al sector oriental de Berlín en 1980, sí que quiero expresar que lo que vi entonces me sorprendió. Me sorprendieron la pobreza y la tristeza que se palpaban en el ambiente por comparación a lo que había visto en la otra parte de la ciudad. Me impresionó la franja de terreno desolado con que te tropezabas nada más salir del paso fronterizo. Zona vacía porque los edificios lindantes con la parte occidental de Berlín habían sido desalojados o derruidos para evitar que fuesen utilizados para escapar, cercada por alambres

y con torres de vigilancia cada varios cientos de metros con soldados armados. Y luego, ya en la parte habitada de la ciudad, muy poca actividad visible de paseantes, pocos comercios o bares, mercado negro de cambio de divisas, venta clandestina en los comercios con precios mucho más baratos si se pagaba el artículo o el servicio en marcos federales o en dólares. Un hecho anecdótico que puede parecer incluso trivial, pero yo creo que muy ilustrativo de la tristeza y falta de pujanza económica, era la poca variedad, la falta de colorines y la escasez de *souvenirs* que se vendían en las tiendas de recuerdos turísticos.

Es resumen, lo que más me llamó la atención de aquella corta visita al Berlín Este de 1980, fue la enorme diferencia perceptible entre las dos partes de la ciudad, diferencia que era extensiva a toda Alemania. ¿Cómo explicar que, partiendo de un mismo país, con la misma situación de riqueza inicial, con básicamente la misma etnia poblacional, con uniformidad en los recursos, se pudiera generar tal brecha socio económica entre las dos partes de la ciudad, y de la nación, en definitiva, tres décadas después de la división? Sólo hay un hecho diferencial que lo pueda justificar: los distintos regímenes políticos con que se rigieron las dos sociedades. Esta conclusión la refrenda el estruendoso silencio que los comunistas de todo el mundo guardan sobre lo sucedido en Alemania. La absoluta falta de explicaciones, sin siquiera un amago de justificación para este experimento real, le da valor científico a mi conclusión anterior.

Lo que más me llamó la atención de aquella corta visita al Berlín Este de 1980, fue la enorme diferencia perceptible entre las dos partes de la ciudad, diferencia que era extensiva a toda Alemania



CHECK POINT
CHARLIE (1963)

PARTICIPANTES EN
LA BIG 25 BERLIN
ACEDIENDO A LA
ZONA DE SALIDA DESDE
EL SUBURBANO
(Pintura de Mónica Rueda)



EL EFECTO MARIPOSA

El viaje deportivo/turístico a Berlín de 2011 habría de darme otra agradable sorpresa, ésta con efecto retardado. Podría parecer producida por el efecto mariposa, concepto de la teoría del caos que postula que un pequeño acontecimiento ocurrido en un momento y lugar concretos (el aleteo de una mariposa en *Hong Kong*, por ejemplo) puede ser determinante para generar tiempo después y en un sitio distante un fenómeno mucho más grande (un tornado en Nueva York, digamos).

La historia es que en las fechas en que estábamos en Berlín para la prueba de 25 km, una mujer malagueña a la que no conocía y con la que no coincidimos, se encontraba en la ciudad haciendo turismo a título particular. La mujer, que era pintora, estuvo tomando fotografías de sitios y de escenas de la ciudad, entre ellas de una carrera pedestre que se encontró, para posteriormente transformar las imágenes en pinturas.

Meses después de haber vuelto del viaje a Berlín, recibo una llamada de un amigo rondeño y me cuenta que su cuñada, Mónica Rueda, a la que yo no conocía mas que por referencias y que era pintora, estaba exponiendo en el Parador de Ronda una colección de cuadros denominada «Berlín», con estampas de la visita que ella había hecho a la capital de Alemania unos meses atrás y que, en uno de

aquellos cuadros, mi amigo creía haberme visto pintado. Mi amigo me remite una foto de la pintura en cuestión y, efectivamente, en ella se representa la salida del metro de unos atletas que iban a participar en una carrera urbana y en la que, casualmente, aparecía yo como protagonista anónimo en primer plano, embutido en el chándal de mi equipo.

Ahora, más de una década después de aquel viaje, ordenando y clasificando material informativo de mi vida pasada, peligrosa manía que sobreviene cuando ya no tienes vida futura, me he tropezado con la foto del cuadro y he investigado si aún estaba disponible. Así ha sido y ya lo tengo en mi pequeño piso, luciendo en una pared de mi cuarto de trabajo, agobiando jubilosamente mis horas de jubilado. Efecto mariposa.

El cuadro, 114 x 80, está pintado utilizando técnica mixta sobre lienzo. Ha captado muy bien el ambiente que se vive antes de cualquier carrera urbana, sea Nueva York, Berlín o Madrid: el transporte público escupiendo oleadas de atletas, con el chándal puesto encima de la mínima ropa de competición, con el dorsal ya prendido con alfileres, nerviosos en el frío temprano de la mañana después de una noche intranquila, no importa que fuese su enésima competición.

Y así más de 40 años. 🐦

José Luis Casado Moreno es Ingeniero de Telecomunicación y Maratoniano

FRANCISCO J. FERNÁNDEZ



EL FANTASMA DE LA DEÍXIS

Ediciones
ALGORFA

NO WAY

EL FANTASMA DE LA DEÍXIS
(Ediciones Algorfa) es la obra más reciente de Francisco J. Fernández.

Doctor en Filosofía, ha sido profesor en la Universidad de Jaén e investigador en la Universidad del País Vasco. Actualmente, es profesor de instituto

FANTASMAS ATRABILIARIOS

Por JOSÉ PATIÑO

A FRANCISCO J. FERNÁNDEZ (SAN SEBASTIÁN, 1967), ANTIGUO camarada, se lo perdono todo. Y más últimamente en que ha decidido ponerse a escribir (y publicar) como si no hubiera un mañana. *El fantasma de la deixis* (Algorfa, 2024) es la última de sus escrituras. Una miscelánea de textos y textículos donde cristalizan algunos de sus intereses. Fernández juega con aquella invención del lingüista Karl Bühler, la *deixis am phantasma*. Le sirve para propósitos gnoseológicos y ontológicos aunque disfrazados de ajedrez, de poesía, de metáforas y de analogías, lo que puede que despiste a lectores poco ilustrados. Pero es que buena culpa de todo la tiene el propio Fernández, pues enmascara adrede sus intenciones, aun cuando no falten autores y aun muchos autores que podrían servir de indicios (García Calvo, verbigracia). Solo hay que fijarse en el encriptado de la contraportada, digno de un oráculo: «todo el volumen tiene algo de íntima propedéutica: para cuando acabe de armarse el monstruo indescifrable que le consume, y al que todavía se espera».

Pues bien, acudamos al rescate. Si me permito tal favor presuntuoso, es porque me tiene (junto a otros) de inesperado protagonista, por lo que traicionaré mi vieja amistad por mor de este descryptado. En efecto, a principios de año verá la luz en la editorial Plaza y Valdés (donde Fernández había publicado en 2010 *El ajedrez de la filosofía*) un diálogo a varios voces que Fernández ha insolentemente pergeñado. Lo hace al estilo de Platón, pero el Platón de los dos primeros libros de la República, no el Platón en que los que hablan con Sócrates no hacen sino cabecear como acémilas, presos de la función fática. Insolentemente porque hace que la acción especulativa transcurra en casa de Nanna, la protagonista de la novela erótico-rústica que publicó el año pasado con menos escándalo del que —presumo— hubiera deseado. Tal atrevimiento narrativo no ha debido de parecerle

suficiente sin embargo y en consecuencia ha incorporado asimismo protagonistas de *Lycifrón*. *Diario de clase* (Círculo rojo, 2021): desempeñan la función del contraste, para resaltar lo que estos no comprenden. Para compensar estos mimbres de ficción autoliteraria ha montado un *roman à clef* donde los más eruditos podrán satisfacer su tontastucia identificando a los personajes restantes (cuyo estatuto, por otra parte, es tan ficcional como el resto). No obstante —aviso—, se marraría la perspicacia si no se cayera en la cuenta de que tales ciertas identificaciones (homenajes, en cierto sentido, por conceder algo) sirven o han de servir para conjurar el peligro que acecha al género del diálogo en general: la difuminación de las voces, pues tienden a traslaparse. Es una solución, claro está, insatisfactoria como todas, pero solución.

Pues bien, *El fantasma de la deixis* proporciona los conceptos que en este diálogo, titulado *El banquete de los atrabiliarios*, se discuten y refutan, se relativizan y precisan coralmente. Jon Baltza (con quien Fernández publicó en 1999 *El descrédito de los quilates*. *Efectos de palabra*, en la editorial Iralka) nos avisa de ello, bien que parenéticamente, como es natural

en un gymnosofista: «Una misma pasión deíctica impulsa el tejido puesto a punto en su sastrería raciocinante».

Sé de buena tinta que Fernández ha resuelto abandonar esta pulsión de coser y cantar (*id est*, escribir) y dedicarse en lo sucesivo a estudiar griego, latín y matemáticas. Como es poco constante en sus deseos, me permito dudar de sus buenos propósitos (a los que le animo, por supuesto, aunque solo sea porque me permitiría descansar de sus intempestivas interrogaciones), pero como él mismo suele recordar cada vez que puede, le evocaré aquel pasaje de la *Teodicea* en la que Leibniz decía que Dios a menudo quiere que persigamos aquello mismo que no quiere que consigamos. 🌿

FERNÁNDEZ JUEGA CON
AQUELLA INVENCION DEL
LINGÜISTA KARL BÜHLER,
LA DEIXIS AM PHANTASMA.
LE SIRVE PARA PROPÓSITOS
GNOSEOLÓGICOS Y
ONTOLÓGICOS AUNQUE
DISFRAZADOS DE AJEDREZ, DE
POESÍA, DE METÁFORAS Y DE
ANALOGÍAS, LO QUE PUEDE
QUE DESPISTE A LECTORES
POCO ILUSTRADOS

ESPIRITUALIDAD Y ASCETISMO, MISTICISMO Y REALIDAD

[UNA REFLEXIÓN PARA MIRAR]

Por LUIS ÁNGEL RUIZ

«SI SACÁIS LO QUE ESTÁ EN VUESTRO INTERIOR, LO QUE está en vuestro interior os salvará», lo he leído en algún evangelio, aunque no recuerdo muy bien en cuál de ellos. Algunos siguen empeñados en mostrarnos a las personas como seres casi exclusivamente biológicos, pero la realidad y la historia de la evolución humana nos demuestran que la condición de humano trasciende a la pura biología y crea otras dimensiones que, quizá, acaben sobrepasando la

química que lo compone. Quien niega su espiritualidad, niega la evidencia, pero, claro que lo más evidente es a menudo lo más difícil de ver.

Hablo de ambición y éxito, vacío y soledad. Cerebro y magia.

Perdido en múltiples ocasiones en su existencia, el ser humano explora otras realidades, externas e internas, donde hallar una respuesta a su insatisfacción. Lucha o se evade, indaga en lo material y a veces queda enganchado en ello y sigue con una vaga sensación de

soledad, incompreensión y miedo. Aquellos que se buscan —y se encuentran— en su dimensión interior, en su mundo emocional y espiritual, logran calmar y darse una respuesta para su cotidiano vivir. Me atrevo a postular que la filosofía estoica, ahora tan de moda, va por este camino, de la misma manera que propuestas orientales y otros pensamientos que, a pesar de ser muy antiguos, en Occidente los hemos postergado. El negocio como economía y el negocio como satisfacción personal. Y en algún momento aparece una palabra mágica: la felicidad.

No voy a entrar en definirla, tal vez por su condición semántica de inabarcable; lo que sí voy a encarar es el viejo dilema de ser o tener apostando por el primero (que de facto incluye los dos), esa búsqueda personal del ser para serse, de tener su propio destino, allí donde las circunstancias lo permiten... Donde no, conviene recordar a Epicteto. Sostiene un principio budista que el sufrimiento sólo se puede gestionar y superar desde el mundo espiritual. Voy a darlo por válido y voy a susurrar que quizás en ello consista la felicidad. Espiritualidad, por tanto, como piedra angular

PERDIDO EN MÚLTIPLES
OCASIONES EN SU
EXISTENCIA, EL SER
HUMANO EXPLORA OTRAS
REALIDADES, EXTERNAS
E INTERNAS, DONDE
HALLAR UNA RESPUESTA A
SU INSATISFACCIÓN

**¿ES EL MISTICISMO UNA
PROFUNDIDAD O UNA
EXAGERACIÓN?**

**¿ES UN PAROXISMO DE
BIENESTAR O UNA MÓRBIDA
TRANSGRESIÓN DE LO
HUMANAMENTE ACEPTABLE?**

**¿ACASO EL MISMO
CONCEPTO DE PARAÍSO NO
ES UN GUIÑO A LA LOCURA
O, CUANDO MENOS, UNA
HERMOSA FANTASÍA?**

para encontrarse, postulado que lleva al principio de este artículo y a su referencia al evangelio apócrifo de Tomás. Conviene pues cultivarla y llegar a sus profundidades... Una de ellas es el ascetismo, con su derivada del misticismo. Pero ¿es el misticismo una profundidad o una exageración? ¿Es un paroxismo de bienestar o una mórbida transgresión de lo humanamente aceptable? ¿Acaso el mismo concepto de paraíso no es un guiño a la locura o, cuando menos, una hermosa fantasía?

La locura como paraíso para la felicidad, la felicidad como objetivo de fantasía, la fantasía como medio de transporte. Y un lugar de destino: el de encontrarse.

Cuando uno visita museos antropológicos, o etnográficos, siempre encuentra un departamento dedicado a la relación del ser humano con algo superior e inabarcable, una entidad, o energía, percibida como una



LA ESPIRITUALIDAD DEL SER HUMANO es un componente más que lo conforma. Materia y espíritu. La energía producida por el cerebro con sus reacciones químicas trasciende su propia función biológica

fuerza indefinible, aunque evidente, a la que hay que tener a su favor para que el devenir cotidiano sea favorable, para superar miedos y encarar la imprevisibilidad de la existencia, esa atemorizadora incógnita que supone el futuro. Llegado a este punto de exposición, voy a permitirme una conclusión: la necesidad de un Ser Superior, llamado Dios, o un estado de abstracción que se acerca a él. Y la sostengo desde dos premisas:

- Esta visión y necesidad se ha extendido por todas las geografías de la Tierra.
- Esto ha ocurrido en todos los momentos de la historia de la existencia del humano, incluso desde la Prehistoria.

Y añadido aún más: cuando algún régimen político ha intentado erradicar esta necesidad, no sólo no lo ha conseguido, sino que su renacer ha sido más poderoso, evidenciando su carácter esencial de la especie. La negación



GOBERNAR EN NOMBRE DE DIOS. Estela denominada *Código de Hammurabi*, donde se justificaban los poderes del rey babilónico, particularmente los legislativos, por su relación con la divinidad
(Foto: Dfg13 - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35368610>)

Podemos negar o afirmar la existencia de Dios —un Dios—; podemos ser indiferentes o ni siquiera pensar en ello. Lo que no se puede negar es la existencia de religiones con su fe, su catecismo y sus ritos. También con su paralela estructura de reglamentación colectiva que al final se alía con el poder y acaba siendo el mismo poder, pues sociedades teocéntricas las ha habido

de esa otra dimensión humana —Dios para los creyentes—, o la indeterminación sobre su existencia, la he escuchado a bastantes personas, pero que nieguen la espiritualidad del ser humano no la he conocido en nadie (o quizás no haya vivido lo suficiente para ello). Por lo tanto, la espiritualidad del ser humano es un componente más que lo conforma. ¿Biología y alma? ¿Biología y psiquismo? ¿Emociones derivadas de la biología? Materia y espíritu. Y añadido: la energía producida por el cerebro con sus reacciones químicas trasciende su propia función biológica.

Tal vez haya sido la propia consciencia de su existencia y todas sus derivadas lo que ha propiciado esto. Ya lo dijo el filósofo «Pienso, luego existo». Y al pensarse, el hombre se ve que no sólo es carbono y oxígeno, hidrógeno y nitrógeno, siente que es mucho más. Y tiene que explicárselo para no desampararse, para creerse algo y tener fe en su futuro. La ciencia va demostrando poco a poco que aquello que comenzó como un mito, luego se transformó en logos; que aquello que eran meras observaciones inefables posteriormente se han ido constatando... Todo lo que envuelve al ser humano va más allá de las demostraciones empíricas y positivistas porque, sencillamente, con su poder mental ha creado universos, teatros, y mundos paralelos que escapan a las tres dimensiones... ¿Habrà que ir aceptando alguna más como verdad?

Podemos negar o afirmar la existencia de Dios —un Dios—; podemos ser indiferentes o ni siquiera pensar en ello. Lo que no se puede negar es la existencia de religiones con su fe, su catecismo y sus ritos. También con su paralela estructura de reglamentación colectiva que al final se alía con el poder y acaba siendo el mismo poder, pues sociedades teocéntricas las ha habido. Lo que no puedo esclarecerme si ha sido la estructura religiosa la que se ha infiltrado en el poder civil y militar para, en el nombre de Dios, acabar gobernándolos, o ha sido el poder civil quién las ha utilizado como el arma más poderosa de manipulación y de dominio: reglar la espiritualidad a través de ofertas para paliar el miedo y prometer paraísos eternos. En todo caso, haberlas haylas. Y dentro de cada una de ellas, o de propuestas filosófico-religiosas, la gente se ha posicionado entre el desarrollo interior de sus creencias, el cultivo del rito colectivo, o una mezcla de ambos. En la constatación individual de la espiritualidad es donde se encuentra la solución para el sufrimiento, desarrollada hasta tal punto y con tal firmeza que algunos iniciaron el camino de la fusión con el numen de su fe: dios, naturaleza, filosofía, actitud. El misticismo. Todas las religiones lo tienen: el cristianismo, el islamismo, el judaísmo, el hinduismo, el budismo. Nombres, Hallaj Mansur, Ibn Arabi, Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, Kabir, la Kábala, Eihei Dogen... Requisito imprescindible, la autenticidad.

Del mismo modo que cualquier realidad tiene dos caras, la corpórea y la ficticia, el todo y su contrario, el ser humano también las tiene: la material y la espiritual. Sólo que, en contra de lo que pudiera parecer, nace la pregunta sobre dónde se sitúa la autenticidad de esas dos vertientes. Tal vez el posicionamiento de esta cualidad no dependa de sí misma, sino de la coherencia interior del ser humano.

Podríamos aceptar que ambas caras puedan ser auténticas. O falsas.

Al cabo de una vida, uno aprende la excelencia a la que pude llegar —y lograr— el ser humano en lo que a hipocresía, cinismo y falsedad se refiere. De igual manera el misticismo está sujeto a este principio de la realidad al que se refiere esta reflexión... La religión, también. Comunicación directa con Dios o palio y procesión, he aquí la cuestión. En todo caso, sin prejuizar de antemano —¿quién soy yo para ello?— la misa es una auténtica ocasión colectiva de hablar con Dios en la que hay que suprimir el por mi culpa, por mi culpa, reiterada y destructivamente repetido. El todo y la nada forman una realidad. Cada uno debe situarse en ella. Comprensión, compasión y compañía, son los tres «com» que las personas imperiosamente necesitan.

El ser humano busca siempre seguridad, y la busca fuera; ignora que es la espiritualidad la placenta que salvaguarda los impactos de la convivencia, la lucha y, por extensión, la vida. Mas, ¿en qué situación nos situamos individualmente? Son varias las propuestas filosóficas que la humanidad ha creído descubrir para afrontar tal problemática. También religiosas, que parece ser que es donde encuentra mayor acomodo la espiritualidad en nuestra visión occidental. De ella se pasa al ascetismo, que es una orientación de la misma; y de éste al misticismo, que es... ¿un escalón de absoluta felicidad —unión con Dios—? ¿Un estado de ausencia de dolor —nirvana—? ¿Una patología? ¿Una locura?

Frente a la verbalización de experiencias místicas con un lenguaje exultante de Eros y Tanatos de algunos místicos españoles, la senda más equilibrada en la unión con Dios del místico anónimo inglés expresada en LA NUBE DEL NO-SABER; o la unicidad del ser y la existencia de la mística sufí y la vivencia de fusión de uno mismo con la naturaleza de la mística Zen... Cada uno debe elegir. Dado que partimos de la premisa de ser seres espirituales, conviene situarnos de qué manera y en qué grado gestionamos esa propiedad esencial. En todo caso, parece que el amor, la superación, el equilibrio, la renuncia, la armonía son elementos que nos guían y conforman.

Terminaré aludiendo a un principio al que yo sigo: «La armonía como hogar donde vive la auténtica felicidad», y reflejando la satisfacción estética y anímica que me producen unos versos de Eihei Dogen: «Después de un año porque tuve que alejarme,/ solitario como el sol en la inmensidad del espacio/ heme aquí, por fin he regresado, incluso las nubes se alegran./ Siempre ha sido ferviente mi amor por la montaña».

Y he aquí ya manifestada mi pretensión del presente escrito: una lectura de la mística —sin importar de quién— como un alimento imprescindible de la humana existencia, pues, si mi memoria no me falla, no en vano alguien lo dijo ya hace mucho tiempo y los siglos se han encargado tenazmente en darle la razón:

QUE NO SÓLO DE PAN VIVE EL HOMBRE. 🌻

El ser humano busca siempre seguridad, y la busca fuera; ignora que es la espiritualidad la placenta que salvaguarda los impactos de la convivencia, la lucha y, por extensión, la vida

EL CINE Y LO AUDIO VISUAL



Ilustración: Diseñada por Freepik

Por JOSÉ MANUEL BALLESTEROS PASTOR

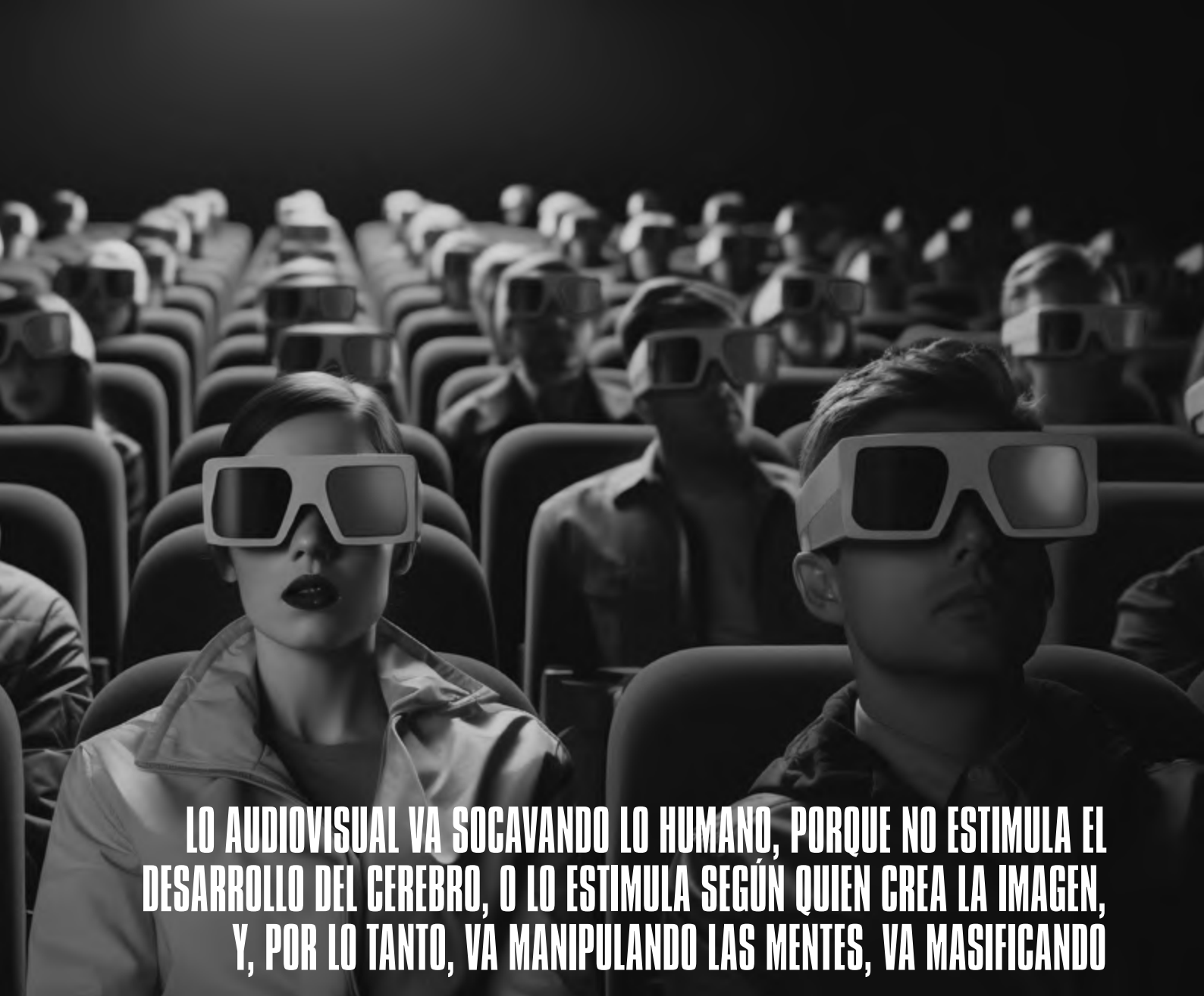
PARA MÍ, EL CINE ES UNA DE LAS CAUSAS PRINCIPALES de esta Edad Oscura en la que se halla el mundo; el cine, y, por extensión, todo lo audiovisual. Ya sé que por afirmar esto de manera tan categórica se me echan encima tantos cinéfilos, directores, guionistas, actores, empresarios de cadenas de televisión y videojuegos. Pero es algo sobre lo que vengo reflexionando toda mi vida. Me explicaré:

Yo, para comprender un texto escrito, tengo que hacer un esfuerzo mental de lectura, asimilación, reflexión, síntesis, verbalización de lo leído, crítica. Por lo tanto, mi cerebro trabaja, y, por lo tanto, me desarrollo en la humanización. Sin embargo, cuando veo una imagen, permanezco pasivo ante ella, el enfoque, el plano, el punto de vista de quien me la presenta, y me dejo llevar. Al contrario, si leo, por ejemplo, «había una casa», yo, hasta lo más hondo de mi

UNA PERSONA QUE LEE
UN LIBRO REPRESENTA
PARA EL PODER UN
GRAN PELIGRO. PORQUE
EN EL ACTO DE LEER
ESTÁ DESARROLLANDO
SU ESPÍRITU CRÍTICO

subconsciente, creo un tiempo y una casa que no son los de quien escribe eso, sino mi tiempo y mi casa, el resultado de las experiencias personales que yo tengo con esas palabras desde que nací. Al leer un texto, yo lo reescribo, es ya mi texto, lo impregno de vida hasta hacerlo mío; lo reelaboro desde mí. O sea, que estoy viviendo, se me está despertando la conciencia, la capacidad de crear, de reflexionar, es decir, de desarrollarme en lo humano.

Esta es la razón por la cual algo tan humilde, tan frágil, tan aparentemente inocuo como un libro, y que, además, para leerlo me obliga a estar solo y en silencio, es tan perseguido por el Poder. ¿Qué peligro para el Poder representa una persona que lee un libro? Pues todo el peligro, porque en el acto de leer, una persona, a solas consigo misma, está afirmando su identidad y desarrollando su espíritu crítico, de análisis de la realidad; está adquiriendo conciencia de sí misma y del entorno. Y esto es lo que socava y acaba destruyendo el Poder, porque la fuerza del Poder consiste en que cada persona se anule para convertirse en masa.



LO AUDIOVISUAL VA SOCAVANDO LO HUMANO, PORQUE NO ESTIMULA EL DESARROLLO DEL CEREBRO, O LO ESTIMULA SEGÚN QUIEN CREA LA IMAGEN, Y, POR LO TANTO, VA MANIPULANDO LAS MENTES, VA MASIFICANDO

Sin embargo, en el cine apenas tengo que trabajar con mi cerebro. La prueba está en que si miro no me canso tanto ni tan pronto como si leo. Ante una sucesión de imágenes presentadas desde fuera, puedo pasarme horas, y más con ese artilugio del mando a distancia, o sólo con el rozar de un dedo. La lectura me obliga a estar atento a cada instante; en el audiovisual, no; su lenguaje es manipulador y muy subjetivo.

Sánchez-Escalonilla, analista de guiones y profesor de Guion Audiovisual, en su libro «Estrategias del guion cinematográfico», escribe: «El esfuerzo de imaginación siempre es mayor en un lector, a quien se invita a colaborar en la recreación de la realidad soñada por el autor. El papel del espectador de una película, por otro lado, no es tan activo: el sueño del narrador aparece completo ante los ojos del público» (Ed. Ariel, p. 34).

La consecuencia es que lo audiovisual va socavando lo humano, porque no estimula el desarrollo del cerebro, o peor: lo estimula según quien crea la imagen, y, por lo tanto, va manipulando las mentes, va masificando. Todos

los regímenes dictatoriales, en cuanto el cine apareció en la Historia, bien que se cuidaron de controlarlo y dirigirlo. No hay más que ver el desastre que han ocasionado tantas dictaduras durante el siglo XX, y no digamos cuando llegan la televisión, los videojuegos y los teléfonos móviles.

El resultado que ahora tenemos es la masificación total, la alienación total, la deshumanización total de millones y millones de personas, sometidas y aisladas en una pantalla, horas y horas, desde la infancia a la vejez, desde el intelectual al obrero. Millones y millones de personas, colocadas todas, y casi al mismo tiempo, frente a un cristal en el que sucede lo que al Poder le interesa, con varias imágenes al mismo tiempo, y pasando en una milésima de segundo a otra cosa, sin dar tiempo a reflexionar, madurar, sintetizar lo que se ha visto, que, en realidad, sólo se ha mirado. Con el agravante de que esas imágenes han ido al inconsciente, sin ser filtradas por la reflexión de quien las ha recibido, y desde el inconsciente actúan destruyendo la individualidad, masificando, cambiando la apreciación de la realidad en esos millones de personas, en la dirección que le interesa al Poder. 🌿

DÁNDOLE VUELTAS A LO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Por IGNACIO MORALES BUENO

LLEVO UN TIEMPO DÁNDOLE VUELTAS a lo de la inteligencia artificial. No sé exactamente de qué va, pero la idea en principio es crear un ordenador tan gordo que piense por nosotros de manera más rápida y eficaz que todos nosotros juntos, para solucionar problemas. No parece mala idea, pero creo que acaba con algo, para mí, fundamental en la búsqueda de cualquier solución a cualquier problema, y eso es la reflexión.

A mí eso de la reflexión me parece bastante importante porque es, básicamente, lo que añade los aspectos morales de una respuesta.

Pero vaya, quitando eso, veo bien lo de ir cogiendo atajos. Yo soy un ferviente defensor de la eficacia que nos proporciona, en todos los campos, los avances tecnológicos, pero, cuando pones en manos de un «Spectrum» súper tocho la solución inmediata de problemas muy sesudos, a cualquiera que le pregunte, ya sea lego o profano, me hace pensar en quién será ese médico que se sacó la carrera ha-

ciendo más preguntas que dando soluciones, o ese ingeniero que le pidió a Chat GPT una tesis sobre las cargas y dilatación de los materiales de un puente sobre el río Kwai mientras estaba de copas silbando con los colegas.

Aun así, yo soy muy partidario de la inteligencia artificial, es más, deberíamos seguir avanzando por ese camino y conseguir desarrollar de la misma manera

la emoción artificial, y con ello derivar en el sentimiento artificial que nos dijera qué sentir de la manera más efectiva. Es decir, que nos diga cómo responder, artificialmente, a los estímulos que nos lleguen, de la manera más eficaz. No confundir

la E.A. (Emoción Artificial) con la hipocresía, porque ésta, la hipocresía, puede ser una de las soluciones que se nos dé para actuar, porque será lo más eficaz en ese momento.

A ver, está claro que, si te encuentras a tu pareja en la cama con otro u otra, vamos a tardar menos que el ordenador en saber

DEBERÍAMOS CONSEGUIR
DESARROLLAR LA
EMOCIÓN ARTIFICIAL, Y
CON ELLO DERIVAR EN EL
SENTIMIENTO ARTIFICIAL
QUE NOS DIJERA QUÉ
SENTIR DE LA MANERA
MÁS EFECTIVA

cómo reaccionar a ese estímulo, pero nos puede ayudar en saber qué sentir en el caso de que solo esté bailando o tomando un café. Desde luego lo artificial empieza a ganarme poco a poco.

El otro día vi una impresora 3D que hace hamburguesas con forma de hamburguesa, con aspecto de hamburguesa que sabe a hamburguesa. Y así con cualquier comida. Si hoy te apetece un arroz caldoso con bogavante, pues programas la impresora para hacerte el trampantojo culinario y lo disfrutas como si hubiera estado cocinado por el mejor chef con los mejores productos. Por supuesto quien más lo disfrutaría sería el bogavante que seguiría tranquilamente en el mar haciendo lo que hagan en el mar los bogavantes. Ya no soy yo solo el que ve lo bueno de las cosas artificiales, el bogavante también.

Mi césped es artificial, y no tiene más que ventajas. Parece césped de verdad, pero es mejor porque no tienes que cuidarlo y siempre está verde y lustroso, como si lo cuidara el jardinero más eficaz, y encima sin gastar una gota de agua y, cuando empieza a llover, como mi césped es de última generación, el petricor huele a coche nuevo. O sea, se ahorra en tiempo, esfuerzo, recursos y dinero. La verdad es que no le encuentro el fallo a lo artificial, no tiene más que ventajas.

Así que deberíamos seguir explorando por ese camino de la I.A. para que piense por nosotros, el camino de la E.A. para que sienta por nosotros, el de la comida artificial para que cocine por nosotros, las conversaciones artificiales con nuestro compañero de mesa a través del móvil con memes y emoticonos que se comunique por nosotros y una mascota artificial que artificialmente nos quiera tanto como una de verdad, pero sin la servidumbre de bajarla a la calle y mucho menos recoger sus mierdas.

Por más vueltas que le doy, lo artificial es mejor que lo natural en todo.

Bueno... menos en la respiración, ¿tú ves? Ahí no. 🐾



Ilustración: Diseñada por Freepik

**DEBERÍAMOS SEGUIR
EXPLORANDO POR ESE CAMINO
DE LA I.A. PARA QUE PIENSE
POR NOSOTROS, EL CAMINO
DE LA E.A. PARA QUE SIENTA
POR NOSOTROS, EL DE LA
COMIDA ARTIFICIAL PARA QUE
COCINE POR NOSOTROS...**

ESCENA DE CANIBALISMO
(1800-1808), de Francisco
de Goya. Museo de Bellas
Artes de Besançon





CREACIONES

El devenir y el paso inexorable del tiempo

Por CARMEN SÁNCHEZ GIJÓN

SOY FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES. ESTA noche me he despertado de la pesadilla más siniestra y espeluznante que jamás haya tenido. Postrado en el lecho, y atenazado de pánico, vi cómo Saturno devoraba a cada uno de mis hijos. Ante la imagen pavorosa que vislumbraba entre la penumbra y algún claro de luz sobre el fondo oscuro de la pared, intenté apartar horrorizado la vista, pero la misma imagen volvía a mí una y otra vez. Con sus grandes manos, estrujaba con saña los frágiles y tiernos cuerpecitos. La sangre manaba a borbotones mientras los despedazaba y engullía uno a uno. Tal espanto sentí al contemplar semejante tragedia que, sobresaltado, abandoné el catre bramando con desesperación y apoyé mis pies sobre el suelo gélido, queriendo pensar que era una alucinación.

Son las cuatro de la madrugada. La humedad del río traspasa mis huesos doloridos. Reina la oscuridad más absoluta. Desde las sombras, los demonios me hacen muecas y se burlan de mí. Todos mis monstruos y pinturas decoran la casa y me observan. Desciendo los escalones a tientas; he cogido el pincel y, a la luz espectral de las velas que se yerguen sobre el sombrero, he dibujado la pesadilla más tenebrosa sobre la pared del piso de abajo, en el lado este, a la izquierda de la ventana situada frente al comedor. Hace meses que oigo la voz interior

de la conciencia que me interpela, me acusa y desprecia, y a la que intento convencer de su equivocación. De nuevo está aquí:

—¡No te reconocco, Francisco! Tienes el rostro desencajado, eres un auténtico despojo humano. ¿Dónde ha quedado la osadía y virilidad de antaño?

—¡Aquí ante ti se muestra el ser más desvalido e inservible que existe! Ya solo me queda esperar que la muerte me lleve. ¡Soy pura decadencia!

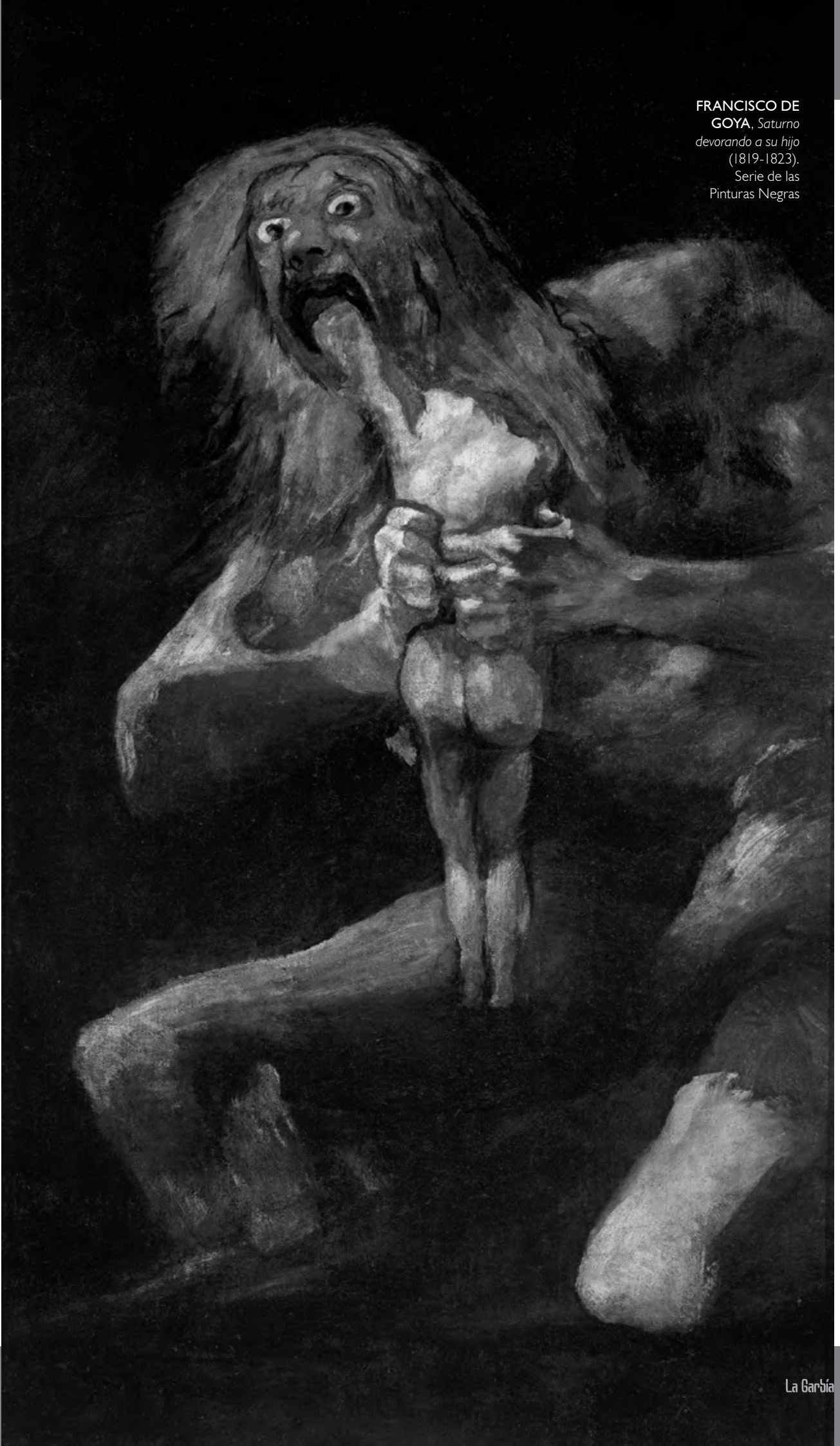
Había suscrito un pacto con su hermano mayor, que no podría criar a ninguno de sus hijos; esa era la condición si quería seguir gobernando, y Cronos se los iba comiendo uno a uno

—¿Qué monstruosidad has pintado? ¿No tendrá que ver con la lectura del libro de Hesíodo que reposa sobre la mesita de noche? Pude advertir que antes de dormirte, leías la narración que el poeta compuso sobre el mito de Cronos devorando a sus hijos.

—¡Es verdad!, anoche al releer la historia, me perturbó sobremedida el paralelismo del mito de Cronos conmigo mismo. Al parecer, había suscrito un pacto con su

hermano mayor, que no podría criar a ninguno de sus hijos; esa era la condición si quería seguir gobernando, y Cronos se los iba comiendo uno a uno. Mientras devoraba a sus hijos, se vanagloriaba recordando aquel día que había cercenado los genitales de su padre con una hoz y los había arrojado al tem-

FRANCISCO DE
GOYA, *Saturno
devorando a su hijo*
(1819-1823).
Serie de las
Pinturas Negras



FRANCISCO
DE GOYA.
*Autorretrato de
1795. Museo
del Prado. Óleo
sobre lienzo*



pestuoso Ponto para liberar a su madre Gea, embarazada y a punto de reventar, pues Urano, a sus futuros hijos, los retenía ocultos en el vientre y no los dejaba salir a la luz.

—¡Por el amor de Dios!, veo claramente que lo que has dibujado simboliza tu impotencia sexual.

—¿Por qué siempre reincides en los mismos pensamientos? Eres el ser más despreciable que conozco. Dicen que soy un visionario, un genio, y que mis técnicas pictóricas son muy novedosas; que sobrepongo el sentimiento a la realidad y que me he apartado del academicismo. Has de saber que esos trazos gruesos que he pintado sobre el muro son un reflejo de mi estado de ánimo, el más sombrío que nunca haya tenido, y que esto, ningún pintor se ha atrevido a hacerlo. Mis pinceladas profundas y espesas arrancan de mis nervios y se nutren con mi pasión.

—Es evidente que padeces de desequilibrios humorales, es la bilis negra que te envenena la sangre. Deberías de cuidar la dieta, salir y pasear por el campo. ¿Y qué ha pasado con la gama cromática de los colores luminosos de otras etapas?

—¡Ya ves! Ahora solo quiero utilizar pigmentos negros, rojos y ocre que expresen lo que veo: muerte, sangre y tierra amarga que me sepultará. ¡Ay, mis hijos muertos! Su ausencia no me permite vivir.

—Francisco, ¿qué ha pasado? Se suponía que este gran caserón que adquiriste a orillas del río, en las afueras de Madrid, era para reunirte con tu amante Leocadia, con quien mantienes una relación clandestina, alejados de los rumores y miradas ajenas. ¿Dónde están tus otras amantes? ¡Es espantoso lo que has dibujado!

**Me pregunto si no lo habrán pintado
mis demonios. Me sobrecoge
contemplar la masa informe del hijo
sanguinolento mientras es devorado
por su padre**

—¡Deja en paz a Leocadia y no te atrevas a juzgarme! Pero sí... llevas razón, es verdaderamente terrorífico. Yo mismo me estremezco asustado cada vez que contemplo mi propia creación. Observa, la mirada de cordero degollado, que mira al cielo con los ojos en blanco y las fauces abiertas; esa expresión produce escalofríos. Me pregunto si no lo habrán pintado mis demonios. Me sobrecoge contemplar la masa informe del hijo sanguinolento mientras es devorado por su padre. Pienso en el antropófago infanticida, parricida mitológico, como una alegoría de mis hijos muertos.

—¿Y no será una alegoría del absolutismo de Fernando VII, el monarca que acabó con la constitución, el engendro que inició la represión contra los liberales? Sí, ese que nos

SIEMPRE HE DIBUJADO LO QUE HE QUERIDO. NO OBSTANTE, HE SIDO UN HOMBRE PRUDENTE EN ASUNTOS POLÍTICOS Y ESO ME HA PERMITIDO TRABAJAR PARA UNO Y OTRO BANDO

ha hecho retroceder al antiguo régimen y el que te condujo ante los tribunales de la Santa Inquisición. ¿Es el rey, el monstruo pintado en la pared? ¿Es él, que está devorando a su pueblo, a sus hijos que somos nosotros?

—¡Por fin estamos de acuerdo en algo! Sin embargo, los críticos, insensibles ante la realidad, pensarán que es Francisco José de Goya, que soy yo, un anciano septuagenario, y que es una alegoría del paso del tiempo, que Cronos se come a los hijos de Rea para no ser destronado por ellos. Pero yo no soy el padre, no tengo poder alguno. Ya no me hacen ningún encargo en la Corte, soy una caricatura de lo que fui, una pobre criatura indefensa.

—¡Otra vez te equivocas, Francisco! ¡Ahora lo veo claro! ¡Tú no eres el padre, eres el hijo abandonado en esta quinta de incompreensión, lejos de la Corte y menospreciado como pintor! El hijo devorado tiene un cuerpo adulto. ¡Eres tú, Francisco! ¿Cómo pretendes que te encarguen obras si lo que pintas es lo más repulsivo que ningún ser humano haya dibujado? ¡Estas temáticas nadie las entiende! Los mecenas desean ser idealizados y solo aprecian el arte de lo bello y lo sublime.

—¡Efectivamente! ¡Y yo dibujo lo que surge del abismo más profundo en el que he caído! ¡Es la expresión de la negrura de un espíritu desdichado, de la soledad y melancolía que me atenaza! No me comprenden, soy un pintor perdido en el tiempo.

—¡Tu arte es precoz a la época en que vives! ¿Por qué apoyas el pincel sobre la boca? ¡No lo hagas más, ya te han advertido los doctores!

—¡Ya es demasiado tarde! Lo vengo haciendo desde hace tiempo. El doctor dijo que mi sordera es consecuencia de la toxicidad de los pinceles sobre mi boca. ¡Qué ironía que la enfermedad se llame saturnismo! ¡Puede que de ahí venga mi obsesión y mi necesidad de pintarlo! ¡Padecimiento, perturbación, mito, absolutismo, guerra, destrucción y mis queridos hijos fallecidos! ¡Saturno me persigue, me acorrala y utiliza para devolverlo a la escena! ¡Soy un títere en sus manos!

—¡Te lo has buscado! Siempre has tenido un carácter desabrido, pero lo compensaba la genialidad e impetuosidad de la juventud. Con el tiempo te has vuelto cada vez más taciturno y haces caso omiso a lo que te encargan que pintes.

—Es cierto, siempre he dibujado lo que he querido. No obstante, he sido un hombre prudente en asuntos políticos

y eso me ha permitido trabajar para uno y otro bando. Los honores, la gloria y el reconocimiento que obtuve durante un periodo largo de mi vida me llevó a pensar que serían para siempre. Pero ¡qué traicionera es la vanidad humana! Ahora estoy en desgracia. Todos esos jóvenes que me han sustituido, reciben las alabanzas y aquellos que me admiraban y lisonjeaban, de pronto me desprecian.

—¡Volvemos a lo mismo una y otra vez! Francisco, estás resentido contra esos jóvenes viriles que tienen toda la potencia sexual que a ti te falta.

—¿Por qué todo lo tienes que interpretar en clave sexual? ¡Eres abominable!, ¡aléjate de mí!, ¡no existes, eres solo mi voz interior! No quiero oír más a un ser incapaz de discernir que lo que tanto me angustia es la imagen de mis hijos muertos. Y para colmo de males, cuando más abatido estoy, el mismo monstruo que los ha ido devorando uno a uno, no contento con el daño y sufrimiento que me ha ocasionado, se presenta una noche en mi casa, transmutado en peste negra, para llevarse a mi esposa. Sí..., es el mismo que me ha envenenado los oídos.

—¡Me voy! ¡No te soporto! ¡Eres un viejo decrepito consumido en el fracaso de estos últimos años y en el dolor que ni tú mismo comprendes! ¡Espero no volver a verte! ¡No me llares en tus sueños ni me busques en la desesperación! ¡No pierdas las primaveras que te quedan deleitándote en tus trastornos ni refugiándote en la frustración! ¡Vive, Francisco! ¡Abandona esta lúgubre casa y busca la luz! ¡Sal de esta tierra indómita en que se ha convertido España y vuela a buscar los colores que te hicieron brillar! ¡Rompe las cadenas que te atan a una tierra que te daña con su desamor! Sugiero que vayas a tomar baños termales que aliviarían las dolencias que padeces, quizá a un balneario en el sur de Francia.

Por fin se ha ido. Está amaneciendo. Voy a volver al catre e intentar dormir y disfrutar de la soledad. No quiero oír a esa maldita voz interior dentro de mi cabeza que me ha trastornado por completo y alejado de la humanidad.

Me sumo en el sueño y continuo llamando despavorido a las puertas de este infierno que se llama mundo, el más absurdo que existe y que hace tiempo dejé de entender. Nadie me oye, yo tampoco los escucho a ellos, pero sigo sintiendo, sufriendo y debatiéndome conmigo mismo. 🌧

Relato de Carmen Sánchez Gijón publicado en *Pasión por Goya: VisiBiliz-Arte-Monográficos 2023*. Independently published. Coordinado por Esther Tauroni

LAS LOCAS AVENTURAS DE MICHEL FOUCAULT

GOR
MAN

PAUL-MICHEL FOUCAULT NACIÓ EN POITIERS EN 1926. SU PADRE FUE UN RECONOCIDO CIRUJANO

TRAS CURSAR LOS ESTUDIOS DE PRIMARIA CON GRANDES SALTO Y GRANDES CAÍDAS, ASISTE AL COLEGIO SANT-STANISLAUS, DONDE SE CONVIERTE EN UN GRAN ESTUDIANTE Y - AL SER UN COLEGIO JESUITA- EN UN MAGNÍFICO ATEO



¡NENE LE DA ASCO JUGAR A LOS MEDICOS!



EN LOS AÑOS EN QUE POITIERS PERTENECIÓ A LA FRANCIA DE VICHY, FOUCAULT SE INTERESA POR LA FILOSOFÍA

NIETZCHE

¡QUÉ SIMPÁTICO!

¡QUÉ SIMPÁTICO!

CURSANDO LOS ESTUDIOS SUPERIORES SE VOLVIÓ UN CHICO MACABRO, QUE LLENÓ SU CUARTO CON LOS "DESASTRES DE LA GUERRA" DE GOYA Y TRATÓ DE SUICIDARSE VARIAS VECES

Y EN EL MISMO LOTE TRAEMOS A WAGNER, TAMBIÉN SIMPÁTICO

PERO YO, JEAN DELAY, PIONERO EN LA PSICOFARMACOLOGÍA, LE HICÉ VER EL POR QUÉ... Y YA NUNCA SE ESCONDIÓ EN UN ARMARIO, AUNQUE FUERA DE TRES LUNAS

CLORPROMAZINA

HOUS
SOMMES
LES
MORTS





TERMINADO SUS ESTUDIOS SE CONVIRTIÓ EN UN PROFESOR DE FILOSOFÍA DE ÉXITO. SU COLEGA LOUIS ALTHUSSER [QUIEN DÉCADAS DESPUÉS ESTRANGULARÍA A SU ESPOSA EN UN ARREBATO Y SERÍA ABSUELTO] LE INTRODUCIÓ EN EL PARTIDO COMUNISTA FRANCÉS...EN ÉL DURÓ TRES AÑOS

LA DISCIPLINA DE PARTIDO ES LA DISCIPLINA DE PARTIDO, Y EL QUE ESTÉ EN DESACUERDO TIENE LA OPCIÓN DE CALLARSE



EN 1954 PUBLICÓ SU PRIMER LIBRO: MALADIE MENTALE ET PERSONNALITE (ENFERMEDAD MENTAL Y PERSONALIDAD), DEL QUE LUEGO RENEGÓ



lo borro, lo borro

EN 1962 PUBLICA FOLIE ET DÉRAISON (EDITADA EN ESPAÑA COMO HISTORIA DE LA LOCURA EN LA ÉPOCA CLÁSICA).

EN 1963 PUBLICÓ NAISSANCE DE LA CLINIQUE (EL NACIMIENTO DE LA CLÍNICA), UN ENSAYO TITULADO RAYMOND ROUSSEL Y



lo borro, lo borro

UNA REEDICIÓN DE MALADIE MENTALE ET, PSYCHOLOGIE, DE LA QUE LUEGO VOLVIÓ A RENEGAR.



A PRINCIPIOS DE LOS SETENTA FOUCAULT ES UN ACTIVISTA QUE RECORRE BARRIOS OBREROS MEGAFONO EN MANO ACOMPAÑADO POR JEAN-PAUL SARTRE (SU ADMIRADO ANTAGONISTA DIALECTICO)

LA LUCHA OBRERA PROVOCA SORDERA. LA LUCHA OBRERA PROVOCA SORDERA. LA LUCHA OBRERA PROVOCA SORDERA.

EN 1979 REALIZÓ DOS TOURNÉES POR IRÁN EN APOYO A LA REVOLUCIÓN IRANÍ A LA QUE EQUIPARÓ A LA REVOLUCIÓN FRANCESA...NO TARDÓ EN DAR LA VUELTA A LA TORTILLA (FRANCESA)



lo borro, lo borro

MONSIEUR FOUCAULT ¿CÓMO ES QUE USTED PIENSA UNA COSA Y DESPUÉS DICE OTRA?



'BUENO, ¿CREEES QUE HE TRABAJADO DURO TODOS ESTOS AÑOS PARA DECIR LO MISMO Y NO HABER CAMBIADO?'



Fundación José Banús Masdeu
y Pilar Calvo y Sánchez de León

